

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras de Assis

GIOVANNA DE OLIVEIRA DUARTE

Mulheres à deriva:
deslocamentos e filiações em Carola Saavedra e Jean Rhys

ASSIS
2024

GIOVANNA DE OLIVEIRA DUARTE

**Mulheres à deriva:
deslocamentos e filiações em Carola Saavedra e Jean Rhys**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

**ASSIS
2024**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Maria Luiza Carpi Semeghini - CRB 8/8301

D812m Duarte, Giovanna de Oliveira
Mulheres à deriva : deslocamentos e filiações em Carola Saavedra e Jean Rhys / Giovanna de Oliveira Duarte. — Assis, 2024
129 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari

1. Literatura comparada. 2. Memória. 3. Exílio.
4. Saavedra, Carola, 1973-. 5. Rhys, Jean. I. Título.

CDD 801

IMPACTO POTENCIAL

Com vista nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil, propostos pela Organização das Nações Unidas (ONU) e adotados pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PROPG) da UNESP, esta pesquisa se insere no item 5. Igualdade de Gênero, especificamente nos itens *5.2 Eliminar todas as formas de violência contra todas as mulheres e meninas nas esferas públicas e privadas, incluindo o tráfico e exploração sexual e de outros tipos* e *5.3 Eliminar todas as práticas nocivas, como os casamentos prematuros, forçados e de crianças e mutilações genitais femininas*, considerando que discute questões relativas ao corpo da mulher como a maternidade compulsória e o direito ao aborto, a partir de narrativas escritas por mulheres; além das barreiras que mulheres enfrentam, em diferentes contextos, ao se inserirem na esfera pública. O trabalho insere-se também no item 16. Paz, Justiça e Instituições Eficazes, a partir dos subitens *16.3 Promover o Estado de Direito, em nível nacional e internacional, e garantir a igualdade de acesso à justiça para todos* e *16.9 Até 2030, fornecer identidade legal para todos, incluindo o registro de nascimento*, já que discute a partir da jornada em exílio e diáspora das mulheres dos romances as desigualdades e empecilhos que pessoas nesta condição tem de enfrentar para se autoafirmar em uma nova cultura.

POTENTIAL IMPACT

With a view to the Sustainable Development Goals in Brazil, proposed by the United Nations (UN) and adopted by UNESP's Pro-Rectorate for Postgraduate Studies (PROPG), this research falls under item 5. Gender Equality, specifically under items *5.2 Eliminate all forms of violence against all women and girls in the public and private spheres, including trafficking and sexual and other types of exploitation* and *5.3 Eliminate all harmful practices, such as early, forced and child marriages and female genital mutilation*, considering that it discusses issues relating to women's bodies such as compulsory maternity and the right to abortion, based on narratives written by women; as well as the barriers that women face, in different contexts, when entering the public sphere. The work is also part of item 16. Peace, Justice and Effective Institutions, based on sub-items *16.3 Promote the rule of law at the national and international levels and ensure equal access to justice for all* and *16.9 By 2030, provide legal identity for all, including birth registration*, as it discusses the inequalities and obstacles that people in this condition have to face in order to assert themselves in a new culture, based on the journey in exile and diaspora of the women in the novels.



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GIOVANNA DE OLIVEIRA DUARTE, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 30 dias do mês de agosto do ano de 2024, às 14:30 horas, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação e Sala Virtual: meet.google.com/nmk-kuyq-mef, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de GIOVANNA DE OLIVEIRA DUARTE, intitulada **Mulheres à deriva: deslocamentos e filiações em Carola Saavedra e Jean Rhys**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. MARIA DE FATIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Dra. ALEXANDRA SANTOS PINHEIRO (Participação Virtual) do(a) UFGD/MS. Após a exposição pela mestrande e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. MARIA DE FATIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001;

À querida professora Dr^a. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari, por ter acreditado em mim e nas minhas ideias, pelos direcionamentos e pela orientação excelente;

À professora Dr^a. Cleide Antonia Rapucci, por ter aceitado fazer parte tanto da Banca de Qualificação quanto da Banca de Defesa, e pelos cruciais apontamentos e indicações bibliográficas que contribuíram para a conclusão do trabalho;

À professora Dr^a Daniela Mantarro Calipo, por também ter feito parte da Banca de Qualificação, pela leitura do meu trabalho e pelas valiosas sugestões;

À professora Dr^a Alexandra Santos Pinheiro, pela leitura sensível e cuidadosa do meu trabalho, pelas excelentes observações na banca de defesa;

À minha mãe, pelo apoio em todos os momentos deste percurso, por ter acreditado em mim, sempre me incentivando a continuar;

Ao meu companheiro, Guilherme, por todo o apoio emocional e carinho, por todas as leituras e revisões que se dispôs a fazer deste trabalho;

À minha irmã, por sua alegria e por ter sido minha companheirinha, sobretudo nos momentos difíceis; assim como à minha gata, Elisa, que esteve comigo em grande parte da execução deste trabalho;

À Lari, pelo apoio sempre e por ter me indicado uma das leituras que contribuiu bastante para a pesquisa;

À Luciana, por sempre ter acreditado em mim;

À toda a minha família, pelo amor, compreensão e incentivo constante.

THIRD VOICE:

I remember the minute when I knew for sure.
The willows were chilling,
The face in the pool was beautiful, but not mine.

It had a consequential look, like everything else,
And all I could see was dangers: doves and words,
Stars and showers of gold-conceptions, conceptions!
I remember a white, cold wing

And the great swan, with its terrible look,
Coming at me, like a castle, from the top of the river.

There is a snake in swans.
He glided by; his eye had a black meaning.
I saw the world in it-small, mean and black,
Every little word hooked to every little word, and act to act.
A hot blue day had budded into something.

I wasn't ready. The white clouds rearing
Aside were dragging me in four directions.

I wasn't ready.

I had no reverence.

I thought I could deny the consequence-
But it was too late for that. It was too late, and the face
Went shaping itself with love, as if I was ready.

(Fragmento do poema *Three Women*, Sylvia Plath)

Caminho estreito para o campo

1

Você está voando para Daomé, voltando
pralgum sonho, ou pra terra do nunca-nunca
mais proibida & perfeita
que Oz. Vai aterrissar num aeroporto do Oeste
barulhento, pequeno e fuleiro, vai procurar
por Oxum, enquanto ela permanece
esperando a bagagem. Bem, nós levamos
o paraíso da terra pura por dentro, você o leva
para Daomé, desde Staten Island.

2

nós resistimos. estamos certas disso. sem mais.
nós resistimos: fome, terremoto, depressão,
 peste, guerra, inundação, estado policial,
 inflação
comida escassa. cidades em chamas. você resiste,
eu resisto. Está escrito
no rosto de nossos filhos. Alegria elástica,
persistente; a Vontade como montanhas, a esperança
que bate no seu coração e no meu. (Ouça-os gritar)
E eu não vou pular fora, não vejo
a sua guerra diferente da minha. Território tomado
 de você e de mim; praticamos magias
clandestinas, todas nós, para a proteção deles.
Pra que eles tenham fruta pra comer & arroz & peixe
até ficarem fortes.
(Se lembra do polvo que não cozinhamos
à moda siciliana/oeste-africana - ele alimenta
os sonhos da sua filha) Eu me recuso
a te deixar com as tuas batalhas, eu com as minhas

minha garota
coiote branca caçada, irmã de loba
& não pelas mesetas.

RESUMO

O presente trabalho analisa a partir de uma perspectiva crítica comparatista, a construção das protagonistas femininas dos romances *Com armas sonolentas* (2018), da brasileira Carola Saavedra, e *Voyage in the dark* (1934), da autora dominicana Jean Rhys. A análise comparativa das personagens objetiva a aproximação dessas a partir das experiências que compartilham entre si, relacionadas à memória familiar e ao exílio, considerando os deslocamentos geográficos, identitários e culturais que caracterizam tais experiências. Ademais, analisamos os processos de rememoração como mecanismos de superação traumática e de (re)construção de si, dentro e fora das narrativas, examinando aspectos autoficcionais e as possíveis relações das obras com o gênero denominado romance de filiação. A base teórica do presente trabalho é constituída por María Lugones (2008), Gloria Anzaldúa (1981), Edward Said (2003), Susan Friedman (2004), Elisabeth Badinter (1985), Zila Bernd (2018), Anna Faedrich (2015), Eurídice Figueiredo (2013), Adrienne Rich (1981), Heloisa Buarque de Holanda (1994), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Memória, Exílio. Maternidade. Gênero e Identidade. Autoficção.

ABSTRACT

This paper aims to analyze, from a critical comparative perspective, the construction of the female protagonists in the novels *Com armas sonolentas* (2018) by Brazilian author Carola Saavedra and *Voyage in the dark* (1934) by Dominican author Jean Rhys. The comparative analysis of the characters aims to bring them closer together based on the experiences they share with each other, related to family memory and exile, considering the geographical, identity and cultural displacements that characterize these experiences. In addition, we analyze the processes of remembrance as mechanisms for overcoming trauma and (re)constructing the self, both inside and outside the narratives, examining autofictional aspects and the possible relationship between the works and the genre known as the novel of filiation. The theoretical basis of this work is made up of María Lugones (2008), Gloria Anzaldúa (1981), Edward Said (2003), Susan Friedman (2004), Elisabeth Badinter (1985), Zila Bernd (2018), Anna Faedrich (2015), Eurídice Figueiredo (2013), Adrienne Rich (1981), Heloisa Buarque de Holanda (1994), among others.

Keywords: Comparative Literature. Memory. Exile. Motherhood. Gender and Identity. Autofiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
I. Carola Saavedra e Jean Rhys no cenário literário atual.....	17
1.1 “A caligrafia enquanto coreografia”.....	18
1.2 “If I stop writing my life will have been an abject failure”	22
1.3 Autoficção em <i>Com armas sonolentas</i> (2018) e <i>Voyage in the dark</i> (1934).....	30
1.4 O romance de formação	41
1.5 O romance de filiação	48
1.5.1 “A qualquer minuto a herança emergiria, estendendo-se feito lava sobre ela”.....	49
1.5.2 “I’m the fifth generation on my mother's side”	54
II. Exílio e Diáspora: Mulheres Subalternizadas na Literatura	
2.1 O exílio das mulheres subalternizadas e a literatura.....	59
2.2 Vivendo à deriva: mulheres diaspóricas em <i>Com armas sonolentas</i> (2018) e <i>Voyage in the dark</i> (1934).....	65
III. Narrativas da Maternidade: Abordagens Feministas	
3.1 A maternidade na Crítica literária feminista	98
3.2 Mães, filhas e a maternidade errante em <i>Com armas sonolentas</i> (2018) e <i>Voyage in the dark</i> (1934).....	103
Considerações finais	129
REFERÊNCIAS.....	132

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como proposta analisar, a partir de uma perspectiva crítica comparatista, a construção das protagonistas femininas nos romances: *Com armas sonolentas* (2018), da brasileira Carola Saavedra, e *Voyage in the dark* (1934), da autora dominicana Jean Rhys. Com a análise comparativa das personagens em mente, objetiva-se a aproximação dessas com base nas experiências que compartilham entre si, essas que estão relacionadas à maternidade e ao exílio, considerando os deslocamentos identitários que desencadeiam ambas as vivências. Além disso, analisamos como as autoras fazem uso da rememoração como um mecanismo de superação traumática e de (re)construção de si dentro das narrativas. Consideramos, assim, no quarto tópico do primeiro capítulo deste trabalho, os possíveis aspectos autoficcionais presentes nas obras, já que os dois romances nos possibilitam estabelecer algumas correspondências entre a biografia das autoras e as experiências construídas em suas narrativas. Vale ressaltar que, apesar de levarmos em consideração aspectos biográficos, a autoficção não pode ser analisada a partir de uma visão biografista, ou seja, sob uma perspectiva em que a vida do autor sirva como justificativa para suas obras. Percebe-se, contudo, que as experiências pessoais das escritoras apenas ‘assombram’ suas narrativas, podendo ser vistas como o ponto de partida para a criação dos universos ficcionais.

Sabe-se que o gênero autoficção traz consigo algumas controvérsias, sendo até mesmo rebaixado dentro da academia, pois é facilmente confundido com o gênero autobiográfico. Apesar de ambos terem pontos em comum, distanciam-se, uma vez que, ao contrário da autobiografia, a autoficção não aspira a construção de uma ‘verdade’ sobre determinada personalidade, pois se constrói com base na “intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra.” (Faedrich, 2015, p. 49). Tais estratégias resultam em uma quebra do pacto autobiográfico, mas sem se apropriar totalmente do pacto ficcional, consequentemente estabelecendo um pacto oximórico com o leitor; isto é, que se define a partir dessa ambiguidade. (Faedrich, 2015, p. 56). Cabe salientar também que, como afirma Figueiredo (2013), “a autoficção escrita por mulheres parece querer compartilhar

menos seu prazer — quase sempre ausente — e mais suas angústias. A escrita serve de remédio ou proteção contra a doença.” (Figueiredo, p. 72). Assim, embora a escrita de caráter terapêutico tenha relações com a autoficção, mas não seja condição necessária para a existência do gênero (Faedrich, 2015, p. 56), a pesquisadora percebe que frequentemente essa aparece na narrativa de mulheres para delinear experiências traumáticas relacionadas à condição feminina, tal qual um dispositivo que não só ordena o caos da existência, mas o ressignifica. Entretanto, as obras não se limitam a isso, pois esse processo acontece a partir da ficcionalização de particularidades, da transformação de experiências singulares em objeto artístico, que, como mencionado anteriormente, independe do biografismo.

Os estudos pós-estruturalistas pautados nas ideias de Roland Barthes a partir de seu texto “A morte do autor” (1967), em que o teórico defende radicalmente a supremacia do leitor em detrimento da autoria textual, tiveram grande importância para a crítica literária. Em outras palavras, a figura do autor é vista como tirânica pois “torna-se necessariamente também uma forma de controle do leitor e a ele impõe uma ética de leitura.” (Bellei, 2014, p. 167). Sem dúvida, tal concepção acarretou uma maior liberdade interpretativa para o texto literário, já que tornou sua significação mais flexível e menos presa sobretudo ao seu tempo histórico e à figura do autor. Para a Crítica Literária Feminista, contudo, acabou sendo uma corrente de pensamento um tanto repressiva, pois, “a mulher escritora tem tido que superar um tremendo obstáculo - a ansiedade de autoria - antes de colocar-se e aceitar-se como agente criador.” (Gilbert & Gubar apud Funck, p. 22, 2016). Assim, para o sujeito mulher, distanciar-se de seu texto acaba sendo um exercício mais complexo do que para escritores homens, pois lhe custa muito se afirmar como indivíduo numa sociedade machista, que busca inferiorizar e deslegitimar sua identidade. Neste contexto, surgiu a ginocrítica, denominação cunhada por Elaine Showalter (1994), tal que, ao considerar a experiência feminina tanto como trajetória pessoal quanto ficcional dentro da literatura, estabelece uma análise que contesta, sobretudo, “a premissa, adotada tanto por homens quanto por mulheres, de que há um padrão literário universal, descorporificado e assexuado, e que qualquer coisa especificamente feminina não pode representar a experiência humana.” (Funck, 2016, p. 20).

A partir disso, é possível perceber a importância do gênero denominado autoficção dentro da crítica literária feminista, pois ele permite a conciliação da imaginação e da experiência, abalando as categorias do dito ‘universal’ na visão das teorias e práticas literárias mais tradicionais, que, sem dúvida, contribuem para a exclusão de escritoras dentro dos cânones literários. A autoficção, portanto, constitui-se como um contradiscurso dessa visão

machista de que mulheres são incapazes de criar além de seu próprio ego; isto é, sair do âmbito do confessional e do ensaístico, e indo além da concepção de que sua criação é passiva. No texto autoficcional, embora a autora parta de si para elaborar a narrativa, sua experiência é transformada por sua própria imaginação, sem obrigação alguma com a verdade, onde um aspecto não exclui o outro.

Ademais, além das discussões acerca da autoficção, buscamos destacar também os traços do subgênero romance de filiação nas três obras, o qual “articula-se a partir de vestígios (objetos da casa paterna, cartas, fotos) ou da falta (pais ausentes, transmissão imperfeita, ressentimento)” (Bernd, 2018, p. 16). Trata-se de um gênero que se configura a partir da rememoração, sendo uma de suas principais características, a

evocação da memória cultural, uma vez que a narrativa está centrada em informações familiares que fogem à esfera oficial, apelando para os vestígios (rastros) memoriais que resgatam as sensibilidades do convívio privado familiar, negligenciados dos discursos oficiais. (Bernd, 2016).

O que nos permite dizer também que possui aspectos autoficcionais, pois, a partir da busca por sua ancestralidade, o narrador pretende compreender a si mesmo.

A partir de uma análise comparada, o tema do exílio também é contemplado no segundo capítulo desta pesquisa, com o intuito de examinar semelhanças e diferenças entre a presença dessa temática na vivência das personagens dos romances em estudo. Apesar da distância temporal e geográfica, as personagens compartilham, além de questões que envolvem a maternidade, experiências de *exiliência*, conceito definido por Nouss como:

Núcleo existencial comum a todas as experiências de sujeitos migrantes, quaisquer que sejam as épocas, as culturas e as circunstâncias que as acolhem ou que as provocam, a exiliência declina-se em condição e consciência, podendo, inclusive, acontecer que as duas, em graus distintos, não coincidam: pode alguém sentir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição), como pode alguém ser um exilado em concreto, sem, contudo, sentir-se em exílio (condição com consciência). (Nouss, 2016, p. 53).

Assim sendo, trata-se de experiências de deslocamentos, sejam físicos ou identitários, comuns às protagonistas. Para Said “O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro” (2003, p. 63); isto é, ser exilado é viver na incerteza, na solidão, sem pontos de referência e identificação. Neste sentido, percebe-se que se trata de uma condição que abala tanto a consciência humana quanto sua subjetividade, pois o indivíduo acaba tendo de reconstruir sua identidade dentro de uma comunidade à qual não pertence:

Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. (Said, 2000, p. 54).

Dessa forma, o sujeito em condição de exílio, a partir da memória, torna presente sua terra natal, contrapondo-a com o novo cenário em que vive. Tal condição é visível nos dois romances, cujas personagens, ao descreverem o novo país que habitam, colocam-no sempre em contraste com suas respectivas terras natais.

Said pontua e busca compreender os percalços sofridos pelos sujeitos em seus deslocamentos a partir de sua própria experiência como exilado, nos convidando a ir para “além da cartografia do exílio”; isto é, explorar o tema a partir de outras subjetividades que vão além das vivências masculinas, já esgotadas pela literatura. Se para sujeitos masculinos, que em certa medida são privilegiados pela sociedade patriarcal, o exílio é uma condição penosa, para as mulheres as dificuldades se intensificam, sobretudo quando a essa condição se soma uma gravidez indesejada, como acontece com as protagonistas dos romances em estudo. Em ambos, presenciamos mulheres que estão em busca de seu espaço no mundo globalizado, e, ao longo desse processo, sofrem interdições da sociedade machista. Além disso, são personagens subalternizadas e que não possuem liberdade para agir, pois vivem sob um sistema comum de opressão que subjuga seus corpos.

Por outro lado, no âmbito da escrita dos romances, as narradoras e personagens resistem à condição de exiladas por meio da rememoração pois “é a primeira maneira de reescrever o lar, um ato de reapresentação, sempre marcado por uma perda e pela necessidade de tornar presente aquilo que foi perdido.” (Attie, 2019, p. 263). Desse modo, buscam, em lembranças específicas, um local seguro em que se sintam acolhidas para que consigam seguir sem perder as esperanças e, assim, permanecerem conscientes das opressões e do processo de apagamento identitário a que estão sujeitas.

Como já mencionado, a questão da maternidade também faz parte do corpus, integrando o terceiro capítulo da dissertação. Pretende-se analisar como as autoras transformam o tema em matéria literária, considerando a subversão elaborada pelos romances de discursos ainda presentes na atualidade, principalmente nas esferas da medicina e da religião. Isso porque elas ainda sustentam concepções como a existência do instinto materno, além da ideia de que o sentimento de completude para a mulher adviria somente por meio da maternidade. Sem dúvida, as pressões exercidas por essas visões arcaicas permeiam as mais diversas realidades, desde o contexto da mulher burguesa, branca e heterossexual, até a vida das mulheres ainda

vistas como subalternas, alijadas do modelo imposto pela sociedade patriarcal tido como “normativo”, por questões de classe, raça e/ou etnia. Neste sentido, Elisabeth Badinter, na obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), mostra-nos como a idealização acerca da maternidade se construiu ao longo da história ocidental. Além disso, a estudiosa evidencia como o mito do instinto materno foi se consolidando a partir do século XVIII ao XX, com a finalidade de disciplinar os corpos femininos.

É importante ressaltar a solidão vivenciada por uma numerosa parcela de mulheres que escolhem a maternidade. Apesar do forte debate atual em torno da criação dividida entre os cônjuges, trata-se ainda de uma realidade isolada. Em *Três guinéus* (2019), Virginia Woolf reivindica que a maternidade deveria ser um trabalho bem remunerado pelo Estado, pois assim “(...) sua própria escravidão seria aliviada” (p. 107). Em outras palavras, a mulher não teria que abdicar completamente de sua individualidade, visto que seria possível, a partir da independência econômica, transitar mais facilmente nas esferas públicas, mesmo sendo mãe. Contudo, trata-se de uma reparação justa, mas ambígua, já que incentivaria o descomprometimento dos homens com seus papéis na maternagem (tendo em vista uma configuração familiar heterossexual e monogâmica). Consequentemente, essa reparação contribuiria ainda mais para o aprisionamento dos corpos femininos nos papéis impostos pelo patriarcado, em detrimento da manutenção do sistema capitalista. Sendo assim, levando em conta as discussões já suscitadas sobre o tema, buscamos analisar como os discursos nos romances corrompem as visões essencialistas e patriarcais que ainda afligem nossa sociedade.

Os romances, portanto, apresentam questões que atravessam subjetividades femininas, permitindo que essas experiências sejam problematizadas também pelo âmbito social e filosófico. Ao considerar que “o problema das mulheres é que elas têm tido que articular sua experiência especificamente feminina por meio de um sistema linguístico que é inerentemente masculino” (Funck, 2016, p. 22), buscamos destacar o uso subversivo que estas autoras fazem da linguagem, de modo que ela caiba em seus discursos.

1. Carola Saavedra e Jean Rhys no cenário literário atual

1.1 “A caligrafia enquanto coreografia”

Escrevo para que você me leia. Simples assim. Para que você me leia e volte, para que você me leia e pense que há algo surpreendentemente belo em mim, algo que você não viu, algo que passou por nós despercebido. (Saavedra, Flores azuis, p.42)

Carola Saavedra (1973) é professora doutora, pesquisadora, tradutora, poeta, ensaísta e ficcionista, tendo estreado no cenário literário brasileiro em 2005, com a publicação do livro de contos *Do lado de fora*. Sua produção já conta com os romances *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008), eleito melhor romance pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti; *Paisagem com dromedário* (2010), Prêmio Rachel de Queiroz na categoria jovem autor e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti; *O inventário das coisas ausentes* (2014), *Com armas sonolentas* (2014) e *O manto da noite* (2022), todos publicados pela Companhia das Letras, além do poemário *Um quarto é muito pouco* (2021, Quêlônio) e o livro ensaístico *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021, Relicário), indicado para o prêmio Jabuti.

Atualmente, Saavedra é professora e pesquisadora de Literatura e Estudos Culturais no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia (Alemanha), colunista no jornal literário *Rascunho* e faz parte do projeto *O pensamento das margens: arte e literatura indígena e afro-brasileira*, financiado pela Fundação Thyssen. Somado a isto, Saavedra é uma intelectual bastante ativa e acessível por sua frequente participação em entrevistas, congresso e eventos literários (além de sua forte presença em redes sociais, como o Instagram), estando entre as vinte melhores jovens escritoras brasileiras, segundo a revista *Granta*.

Embora tenha nascido no Chile, a autora se mudou para o Brasil para viver no Rio de Janeiro ainda criança, aos três anos de idade, e, segundo disse numa entrevista, intitulada “A estética diaspórica de Carola Saavedra” (2019)¹, concedida para dois professores

¹ Esta entrevista foi realizada em 2009, como atividade do projeto de extensão “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, registrado na Universidade Federal de Rondônia sob a coordenação de Vitor Cei. Contando com a colaboração dos professores André Tessaro Pelinser (UFRN) e Letícia Malloy (UERN), o projeto é um esforço de mapear a produção literária brasileira do início do século XXI a partir da perspectiva dos próprios escritores.

universitários, a sensação de não pertencimento sempre a acompanhou, sendo inclusive um dos motivos que a tornou escritora: “esse lugar indefinido, sempre em trânsito, que me fez olhar com mais atenção ao que me rodeava, desde criança, uma atenção de observador”. Fica evidente pela sua dupla cidadania que ela desenvolveu um olhar de contraponto, um olhar de exilado. Contudo, é na escrita em língua portuguesa que diz ter conseguido estabelecer uma identidade, uma forma encontrada para construir “um chão onde pisar”, “um lugar onde se sente em casa”, e ainda afirma que “a língua portuguesa é a minha pátria.”. Sendo assim, apesar de não ser nativa, pode-se dizer que é no Brasil e na literatura brasileira que Saavedra encontrou seu pertencimento.

Quanto ao seu projeto estético literário, é notável a preocupação em relação à temas como o luto, a incomunicação, o deslocamento e o exílio (tanto geográfico quanto cultural e emocional), a relação dos seres humanos com a natureza e a cultura, o fazer literário, o racismo, a violência de gênero, as dicotomias ocidentais, questões referentes ao corpo feminino, entre outros temas que ultrapassam o campo do literário. Além disso, em uma de suas primeiras entrevistas, já citada anteriormente, Saavedra também mostra uma grande preocupação com os procedimentos narrativos: “a pergunta que me faço não é o que narrar, no sentido da história a ser contada, mas como narrar?” (Saavedra, 2019). Na maioria das vezes, ela opta por “narradores não confiáveis, até porque a ideia de uma verdade única, acessível, não passa de ilusão” (Saavedra, 2019), problematizando, por consequência, aspectos estruturais da narrativa, sobretudo a figura do narrador. Sua narrativa se caracteriza pelo hibridismo dos gêneros, a fragmentação e a não linearidade, convocando a participação ativa do leitor. De fato, “a narrativa saavedriana está inserida nesse universo de escritas em que os limites entre as artes, os gêneros e os suportes estão sendo borrados, inscrevendo-se em um lugar de transição.” (Saavedra, 2021, p.6). Isto posto, fica em evidência que suas obras transitam entre a ficção e a não ficção, a prosa e a poesia, o romance e o drama, a literatura e as outras artes.

Em *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), se mostra impactada por seus estudos sobre a permacultura (2018, p. 80):

Alguns aspectos da permacultura aplicados à escrita (a permaescrita) são óbvios, outros misteriosos. Desenvolvo, para começar, aquele que mais me chama atenção: integre em vez de separar. O que seria isso? As possibilidades de interpretação são múltiplas, o que é um ótimo sinal, mas fico com a seguinte ideia: se a permacultura nos fala da importância de cultivar diversas espécies de plantas, inclusive numa mesma área, ao contrário da monocultura, que costuma ser o típico na agricultura, no texto literário poderíamos pensar em gêneros. Ou seja, por que separar a literatura em gêneros? Isto é um romance, isto é poesia, isto é ficção, aquela ficção científica, biografia e assim

por diante. Um permatexto seria assim um texto em que os diversos gêneros convivem e se retroalimentam, formando, como as plantas, um sistema autossustentável. Mas num mesmo livro? Claro, num mesmo livro. (Saavedra, 2021, p. 85-86).

Ao compararmos estas reflexões com as entrevistas no início de sua carreira como escritora, notamos que Saavedra atualmente parece não só estar reafirmando seu projeto estético, mas também consolidando-o de forma autêntica e madura. Sem dúvida, a autora vem experimentando a ‘permaescrita’ desde suas primeiras publicações, como em *Paisagem com dromedário* (2011), em que aproxima o gênero epistolar da narrativa cinematográfica e do radioteatro.

Em seus ensaios, Saavedra também chama a atenção para o conceito de “Antropoceno”, que define como a “incontestável capacidade humana de destruir o planeta e tudo o que há nele (incluindo nós mesmos).” (Saavedra, 2021, p.15), demonstrando grande preocupação com questões ambientais e políticas, ao mesmo tempo em que busca lançar luz a cosmovisões indígenas, pois “são justamente as culturas e cosmogonias marginalizadas que podem nos oferecer soluções, insights e apontar caminhos a seguir.” (Saavedra, 2021, p.16).

A partir disso, ela ainda discute sobre os papéis da literatura na atualidade, e a necessidade de novas formas de pensá-la, chamando a atenção para as formas de se relacionar com a linguagem nas culturas indígenas. Ao dar destaque ao termo “*ne’e porã*”, que em Guaraní significa “belas palavras”, explica que ele é utilizado pelos guaranis para se referir a linguagem que usam para se comunicar com os deuses, o que demonstra que a linguagem para eles é sagrada, que é pela linguagem literária que entram em contato com o mundo espiritual. Saavedra também ressalta que nessas culturas o literário ultrapassa a escrita, pois prezam sobretudo pela oralidade, o que a leva a pensar que toda linguagem metafórica, simbólica, pode ser vista como literatura: “nosso corpo, uma árvore, um sonho, todo gesto de interpretação a partir deles é literatura. Um corpo que dança é literatura, a adivinhação do formato de uma nuvem. O filho que cresce no útero pode ser literatura.” (Saavedra, 2021, p.42).

A autora nos mostra que as culturas dos aborígenes da Austrália vem o mundo físico apenas como se fosse uma materialização das criações do Tempo dos Sonhos (*dreamtime*), e nota ser uma visão que enxerga a própria existência do universo como uma criação artística, levando-a a imaginar que “o mundo físico seria a caligrafia do mundo espiritual, uma escrita feita de letras, mas também de imagens, de sons, de terra e pó de estrelas.” (Saavedra, 2021, p.43), ou seja, a partir desse ponto de vista o fazer artístico está além do humano, demonstrando que a própria natureza também tem suas maneiras de se expressar e experienciar o mundo.

Saavedra dá importância também ao que diz Robert Lawlor em "*Voices of the first day*" sobre a relação entre sonho e a realidade. O autor explica que em alguns grupos aborígenes a primeira coisa que as pessoas fazem ao acordar é uma longa caminhada pelos bosques, compondo canções no percurso com base no último sonho que tiveram, pois acreditam ser uma maneira de mostrar que estão em contato com a vida interior aos pássaros e animais, que ao reconhecer isso as recompensa com ajuda nas tarefas de caça e coleta. Ideia que deixa Saavedra encantada, pois lhe interessa essa literatura “feita a partir dos sonhos. Uma literatura capaz de transformar a realidade” (Saavedra, 2021, p.43).

Sendo assim, percebe-se que a autora defende uma ideia de que a literatura precisa sim ser engajada, mas sem perder sua essência poética e simbólica, o que é bem notável em suas obras, tendo como exemplo *Com armas sonolentas*, em que a autora combina uma escrita onírica com a denúncia social. Aproximando-se do pensamento pós-colonial, ela também manifesta um interesse no resgate das partes marginalizadas na história pela literatura, “um tipo de literatura que incorpora a oralidade, a fala dos ancestrais, o saber da própria cultura;” (Saavedra, 2021, p.44).

A escrita de mulheres também aparece como uma grande questão em suas reflexões. Em referência a um dos textos mais importantes de Virginia Woolf, a autora nomeia um de seus micro-ensaios como “Um teto todo seu”, para falar de Hilda Hilst, nos apresentando brevemente a escritora, que apesar de ter dedicado toda a sua vida à literatura e recusado papéis femininos como o do casamento, privilégio que teve por herança familiar, ela ainda assim teve de enfrentar outros que lhe foram impostos apenas por ser uma mulher brilhante: “o da puta e o da louca.” (Saavedra, 2021, p.52), e a partir disso Saavedra traça a trajetória e discute obras de outras mulheres escritoras igualmente corajosas, como: Juana Inés de la Cruz, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Conceição Evaristo etc.

Ela também discute as problemáticas sobre o conceito de “Escrita feminina”, reconhecendo que por muito tempo foi o “grande calcanhar de Aquiles das escritoras” (Saavedra, 2021, p.55) pela origem essencialista do termo que as colocava em uma categoria literária considerada inferior, de pouca qualidade, por abordarem temas fora do escopo literatura considerada ‘universal’, isto é, de narrativas que tematizam experiências em sua maioria masculinas, que retratam os problemas da vida de homens brancos burgueses nas grandes cidades e se colocam como questões de toda a humanidade, ao contrário das experiências narradas por mulheres, que por serem consideradas problemáticas “femininas”, ganham uma dimensão mais limitada. Sendo assim, Saavedra nos convida a repensar o que seria a “universalidade” na literatura, “que estruturas de poder ela representa” (Saavedra, 2021,

p.59), para que assim seja possível começarmos a pensar de fato em temáticas que permanecem silenciadas.

Por fim, a autora tem lugar de destaque no cenário da literatura atual, ao lado de escritoras(res) como Tatiana Salem Levy, Natalia Borges Polezzo, Aline Bei, Adriana Lisboa, Laura Erber, Julián Fuks, Daniel Galera, entre outros. Sua obra foi traduzida para o inglês, o francês, o espanhol e o alemão e já conta com uma pequena fortuna crítica. Além de diversos artigos publicados em periódicos, no banco de teses da Capes, até o momento, constam seis dissertações de mestrado que tem como objeto de estudo suas obras e uma tese de doutorado, que compõem o corpus desta pesquisa.

1.2 “If I stop writing my life will have been an abject failure”

*A história está completa: wide sargasso sea, azul que não me espanta,
e canta como uma sereia de papel.
 (“A teus pés”, Ana Cristina César)*

Ella Gwendolen Rees Williams (1890-1979), mais conhecida pelo pseudônimo Jean Rhys, nascida na ilha dominicana Roseau, filha de colonos (seu pai era galês e sua mãe tinha ascendência escocesa) donos de uma decadente propriedade rural, passou por diversas dificuldades tanto emocionais quanto financeiras desde a infância. Tais dificuldades surgiram em consequência das perdas materiais sofridas pelos pais, bem como da criação distante e negligente que recebera, um descuido parental tamanho ao ponto de pai e mãe ignorarem o abuso sexual que sofrera (sendo o agressor um amigo do próprio casal). A escritora nasceu menos de cinquenta anos após a abolição da escravatura na região do Caribe, em um período de muitos conflitos entre colonos e os povos colonizados, que mantinham vivas as violentas memórias do passado escravista (do qual a família de Rhys carrega grande culpa, já que seu avô enriqueceu às custas da mão-de-obra escrava). Ao analisarmos seus escritos, percebemos que são fortemente tocados por esse momento histórico, e que Rhys busca desfiliar-se de sua genealogia e se redimir, de certa forma, do peso de carregar heranças culturais e históricas tão catastróficas.

Aos 19 anos, Ella se muda para a casa de sua tia que morava na Inglaterra para estudar. Mudou-se, mas bastante contrariada, pois “era feliz em Dominica. Lá tudo ficava em suspenso; era como se nada tivesse prazo.” (Elkin, 2022, p. 59). Ao chegar em Londres, decepcionou-se com as paisagens cinzentas, o clima frio e com a sociedade pouco hospitaleira, que fazia questão de lembrá-la a todo momento de sua estrangeiridade e não pertencimento.

Rhys esperava, até certo ponto, ter sido bem recebida na Europa, já que na Dominica era vista mais como inglesa do que como nativa, o que a colocava também numa situação complexa, pois, mesmo identificando-se com a cultura caribenha, nunca se sentiu completamente pertencente ao local. Contudo, ao entrar em contato com os ingleses, deu-se conta de que não era — e nunca seria — vista como eles, e que jamais deixaria de ser estrangeira e exilada, devido ao seu sotaque e seus costumes, tão diferentes do excesso de polidez, racionalização e certa frieza característicos dos ingleses. Quando chegou em Londres, passou uma temporada num internato em Cambridge, onde foi vítima de xenofobia, pois as colegas faziam questão de ridicularizá-la, sobretudo pelo seu modo de falar, a chamando pejorativamente de ‘preta branca’. Entretanto, mesmo tendo de enfrentar os mais diversos tipos de preconceitos, Rhys nunca se preocupou em se adequar, pois “queria ser aceita como era. A seu ver, ser rejeitada por algo tão insignificante quanto a voz, depunha mais contra o mundo do que contra si.” (Elkin, 2022, p. 60). Assim, desde cedo já resistia e mostrava-se consciente do perigoso processo de aculturação que pode, costumeiramente, acompanhar o exílio.

Antes de se tornar escritora, Rhys tentou carreira como atriz, estudou na *Tree’s School* de Londres, hoje conhecida como Real Academia de Artes Dramáticas, mas, justamente por ser quem era, não obteve sucesso algum, pois “o sotaque também a impediu de se entrosar por lá.” (Elkin, 2022, p. 59). Contudo, para conseguir se sustentar, já que seu pai havia falecido e ela não tinha mais com quem contar, conquistou um espaço como corista numa turnê pelo norte da Europa de uma montagem de *Our miss Gibbs*². Foi neste período que conheceu seu primeiro marido, Lancelot, de quem foi dependente ao longo de grande parte de sua vida, tanto emocionalmente quanto financeiramente, apesar de ter se casado outras duas vezes.

O primeiro casamento durou muito pouco, mas Rhys recebeu uma pensão de Lancelot por um longo período, enquanto trabalhava como voluntária de cozinha em uma cantina em Euston, cidade que faz ligação com a França e que recebia soldados durante a Primeira Guerra Mundial. Nesse contexto, Rhys conheceu seu segundo marido, um renomado jornalista

² *Our Miss Gibbs* é um musical de comédia operática produzido pela primeira vez em 1909. Na época houve uma série de apresentações bem-sucedidas em Londres e Nova York, e é lembrada como um exemplo do estilo de comédia musical popular no início do século XX.

holandês, Jean Lenglet, que também fazia parte da Legião Estrangeira Francesa em prol do serviço secreto, fato que ela demorou para descobrir. Casam-se em 1919, quando Rhys já estava grávida de seu primeiro filho, e foram a pé passar a lua de mel em Paris. Lenglet havia perdido a cidadania holandesa por ter se voluntariado para a Legião Estrangeira Francesa sem a aprovação do governo holandês, e, conseqüentemente, perdera seu passaporte, o qual Rhys também não possuía. Como ela não media esforços para conseguir sair da Inglaterra, mesmo estando grávida acabou aceitando o impulsivo convite de seu marido de ir andando, da Bélgica até Paris, “o lugar que a transformaria em escritora.” (Elkin, 2022, p. 60).

Rhys tinha mais afinidade com a França e com a cultura francófona, possivelmente pelo cosmopolitismo e pela sensibilidade mais próxima à sua, já que Paris a lembrava do francês crioulo que aprendeu na Dominica (Savory, 2009, p. 7). Apesar de ter chegado na Paris pós-Primeira Guerra Mundial que ainda se erguia, quando “os vitrais de Notre-Dame estavam sendo lentamente recolocados (tinham sido removidos e guardados em segurança) e faltavam pão, leite e carne.” (Elkin, 2022, p. 63), a sensação geral era de alívio, pois neste momento acontecia a Conferência de Paz, em que os grandes responsáveis pela guerra assinavam o Tratado de Versalhes.

Lá, Rhys não se sentia sozinha, visto que junto consigo chegava uma onda de imigrantes da Europa Oriental, que fugiam dos *pogroms*³ e da extrema pobreza. Além disso, a capital francesa tornava-se o maior centro cultural do mundo, onde o movimento modernista estava em seu auge pois escritores como Hemingway, Gertrude Stein, T.S Eliot, Djuna Barnes, James Joyce, Ezra Pound entre outros compunham o cenário. Neste contexto, Rhys, após ter passado por um período conturbado, deu à luz duas vezes, sendo que uma de suas crianças morreu e a outra teve de entregar para a assistência social de Bruxelas. Ainda, seu marido é preso, o que a deixa desamparada financeiramente e a leva a morar com sua amiga jornalista Pearl Adam, momento quando se torna escritora.

Preocupada com sua vida financeira e de seu marido da época, Rhys pede ajuda à Adam para que conseguisse um emprego como jornalista para Lenglet. Porém, a amiga não demonstra muito interesse nos textos dele, e pergunta à própria Rhys se ela não tinha nenhum texto autoral guardado — e, por sorte, Rhys tinha alguns diários antigos. Adam a encorajou a transformar seus diários num romance, que foi intitulado “*Triple Sec*”, obra que nunca chegou a ser publicada, mas foi através dela que Rhys conseguiu se inserir no meio literário. Adam levou o

³ Os *pogroms* foram uma série de ataques violentos contra judeus na Rússia czarista e em outros países do leste europeu, que ocorreram principalmente entre o final do século XIX e o início do século XX. Esses ataques eram muitas vezes instigados por governos locais ou grupos nacionalistas, e envolviam a destruição de propriedades judaicas, saques, espancamentos, estupros e assassinatos em massa.

manuscrito de Rhys para Ford Madox Ford, um dos maiores críticos literários da época, que trabalhava como editor na *Transatlantic Review* e era bastante conhecido por ter impulsionado a carreira de escritores como D.H Lawrence, Graham Greene e Wyndham Lewis, além de ter contato com os escritores da *Lost generation*, que se expatriaram em Paris (Savory, 2009, p. 7).

Assim como Adam, Ford também viu muito potencial na escrita de Rhys e aceitou ser seu mentor. Ele dizia que havia algo incomum nela, não europeu, pois para Ford “a literatura europeia demonstrava uma tendência a acomodar-se ao *status quo*” (Freitas, 2017, p. 28), ao contrário de Rhys, que, segundo ele, tinha “paixão declarada pelas causas dos desfavorecidos” (Ford apud Savory, 2009, p. 15, tradução nossa).⁴

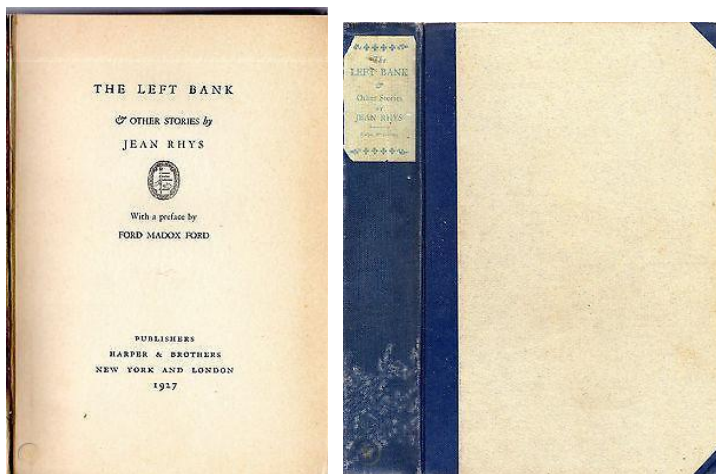
A relação entre Rhys e Ford não acabou bem, pois se envolveram romanticamente quando ele ainda era casado com Stella Bowen, em um caso bastante polêmico que “se demonstrou de um potencial literário quase ilimitado” (Elkin, 2022, p. 68), já que os dois escreveram um romance ficcionalizando a situação e a si mesmos. Como fruto desse relacionamento conturbado, Rhys publicou sua segunda obra *Quartet* (inicialmente publicada em 1928 com o título *Postures*) e Ford escreveu *When the Wicked Man*, publicado em 1932.

É incontestável a importância que Ford teve em sua carreira como escritora, o que não quer dizer que Rhys seria incapaz de progredir sem ele, mas sim que ele foi um contato importante que “a ajudou não só a se tornar escritora, mas a se ver como tal.” (Elkin, 2022, p. 68). Talvez sem Ford, Rhys não cogitaria ser escritora e teria insistido em sua carreira em artes cênicas, já que, apesar do seu talento e de ter sido uma grande leitora desde a infância, seu sonho mesmo era ser atriz. Sendo assim, as críticas de Ford tiveram influência positiva nos escritos de Rhys, que foi se tornando cada vez mais autocrítica, interessada por literatura e comprometida com seu trabalho, gastando “horas trancada no quarto com a caneta no papel.” (Elkin, 2022, p. 68).

Sua primeira publicação foi a coletânea de contos *The Left Bank*, em 1927, em que Rhys retrata as periferias da França a partir do olhar de figuras subalternizadas, como mulheres e artistas. Ford, para divulgá-la, publicou um dos contos da coleção intitulado “Vienne”, na *Transatlantic Review*, colocando Rhys ao lado de James Joyce, Hemingway, Pound, Djuna Barnes e Gertrude Stein. Além disso, ele também prefaciou a obra com uma introdução que, apesar de dizer mais sobre ele mesmo do que sobre os contos, em um tom machista e

⁴“a passion for stating the case of the underdog” (FORD apud SAVORY, 2009, p. 15)

paternalista, contribuiu para que a obra de Rhys fosse notada, visto que ele era uma figura influente no cenário literário (Savory, 2009, p. 8).



The left bank (1927) 1ªed. prefaciada por Ford Madox Ford. Foto WorthPoint (Figura 1)

Logo após a publicação, o rompimento entre eles aconteceu, mas felizmente Rhys não parou de escrever e de investir em sua carreira. Ganhando muito pouco, trabalhou por um tempo para uma mulher de classe alta e traduziu para o inglês o romance *Perversité*, de Francis Carco. Nessa época, em que levava uma vida miserável e um tanto solitária e boêmia, a escritora publicou o já mencionado *Quartet/Postures* (1928), e anos depois *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931), *Voyage in the Dark* (1934) e *Good Morning, Midnight* (1939). Destes, apenas o último foi traduzido para o português brasileiro, por Carmen Velasquez, em 1985, publicado pela Art Editora na coleção “As escritoras”, em tiragem única.

Rhys aproxima-se de Woolf e Joyce ao transmutar em ficção suas próprias experiências, assim como sua estética também se interliga a dos modernistas europeus pela escrita elíptica, pelo fluxo de consciência e pela construção de personagens multifacetadas, características que provocam os leitores a percorrer novos caminhos de leitura (Savory, 2009, p. 14). Contudo, como já salientava Ford Madox Ford, a literatura de Rhys é bastante singular pois “situar o modernismo de Rhys é também atravessar um território inexplorado pela literatura modernista canônica e adentrar espaços marginais muitas vezes inquietantes.” (Freitas, 2020, p. 94). Ao contrário dos escritores modernistas canônicos, que, embora também criticassem a industrialização e o capitalismo, em sua maioria viviam em condições mais confortáveis e refletiam a partir de uma perspectiva mais distanciada. Já para a escritora, “os espaços marginais da pobreza foram a dura realidade de quase uma vida inteira.” (Freitas, 2020, p. 95). Rhys, portanto, apesar de estar atenta às inovações estéticas do movimento, tinha uma certa

dificuldade de identificar-se com essa geração de escritores, tanto que chegou a escrever, em 1964, numa carta para sua editora Diana Athill:

A “Paris” sobre a qual todo esse povo escreve, Henry Miller, mesmo Hemingway etc., não era “Paris de jeito nenhum – era “Estados Unidos em Paris” ou “Inglaterra em Paris”. Paris de verdade não tinha nada a ver com aquele pessoal. Tão logo os turistas chegaram, os verdadeiros Montparnos fizeram as malas e foram embora.” (RHYS, 1984, p. 280)

Ao contrário de seus contemporâneos, Rhys vivenciou o submundo da França e da Inglaterra, sentindo na pele o peso de ser estrangeira, de ser com frequência julgada e assediada. Também ocupava espaços marginalizados, enfrentava barreiras culturais para tentar se encaixar, e lidava com a frustração de não poder retornar para a sua terra natal.

A partir de uma escrita experimental, em seu conjunto de obras ela reflete esses percalços em narrativas essencialmente constituídas por protagonistas mulheres que vivenciam experiências perturbadoras ao saírem em busca de sua independência e da construção de suas identidades no mundo globalizado, sendo constantemente barradas por preconceitos, rejeições e, sobretudo, pela extrema pobreza. A partir disso, além da alienante condição do exílio, a escritora aborda temas bastante atuais, como as relações das mulheres com o dinheiro, o aborto, o envelhecimento feminino, entre tantas outras questões de gênero, raça e classe.

Além das obras já citadas, Rhys publicou, em 1966, seu último romance *Wide sargasso sea* (traduzido para o português brasileiro como *Vasto mar de sargaços* em 2014 por Léa Viveiros de Castro), em que dá voz a uma história da ‘louca do sótão’, uma releitura do romance canônico *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte. A obra demorou vinte anos para ser escrita e marcou o retorno da autora ao mundo literário, alcançando grande visibilidade logo quando lançada, tornando-se leitura obrigatória hoje nos estudos pós-coloniais e bastante presente nos estudos feministas. Em 1976, publicou mais uma coletânea de contos, chamada *Sleep it off Lady*. Em 1979, no mesmo ano de sua morte, é postumamente publicada sua autobiografia *Smile Please: an unfinished autobiography*, e, em 1984, uma coletânea de cartas datadas de 1931 a 1966.

Importante ressaltar também que Rhys conquistou a visibilidade que tem hoje, sobretudo nos estudos pós-colonialistas, após muitas controvérsias. Embora atualmente seja uma escritora relativamente canônica e bastante estudada no Caribe, na segunda metade do século XX a literatura anglófona caribenha compôs um novo cânone. De acordo com Donnell (2006), era, em um primeiro momento, essencialmente constituído por vozes masculinas que

relatam suas experiências como exilados na Inglaterra, onde se incluíam apenas autores como Samuel Selvon, com o romance *A brighter sun* (1952), George Lamming, com *Castle of My Skin* (1953), e V. S. Naipaul com sua coletânea de contos, *Miguel Street* (1959). Esse novo cânone passou a considerar Rhys somente após a publicação de *Wide sargasso sea*, em 1966. Contudo, muito antes dessa publicação, a autora já problematizava as relações de poder entre a Europa e o Caribe. Em suas obras anteriores, como em grande parte de seus contos e no romance que é nosso objeto de estudo, não há o mesmo contexto histórico elaboradamente construído de *Wide sargasso sea*, mas há a forte presença da Dominica. Sua terra natal marca a narrativa a partir da construção de personagens migrantes em condição diaspórica que, assim como ela, mudam-se para a Europa no período entreguerras (1918-1939), com esperanças de encontrar melhores expectativas de vida.

Em seu texto *Twentieth-century Caribbean literature*, Donell (2006) diz que a tradição literária caribenha foi abordada, ao longo do tempo, a partir de três perspectivas: em um primeiro momento, a partir da ótica da crítica tradicional, que tinha como objeto de estudo apenas escritores homens; em seguida, houve uma tentativa de agrupar autores cronologicamente, ainda excluindo escritoras, embora haja um texto dessa época intitulado “*Women’s writing*”; e o terceiro momento, que se destaca pelo foco dado para a literatura de autoria feminina negra, em que Rhys foi contemplada. Entretanto, sabemos que sua identidade étnico-cultural sempre a colocou em um espaço ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que é considerada símbolo de resistência, é também vista como “colonizadora”, devido a sua ascendência europeia.

O crítico e escritor barbadiano Kamau Brathwaite descreve Rhys como a “Helena de Tróia de nossas guerras”, em contraponto à crítica dirigida a ele por Peter Hume, que problematiza a importância que Brathwaite dá ao romance *Wide Sargasso Sea* em seu estudo *Contradictory Omens* (1974), envolto por debates que envolvem questões raciais. Essa metáfora surgiu na década de 1970, no contexto das chamadas “guerras culturais caribenhas”, período em que questões acerca do imperialismo ocidental encontravam-se em seu ápice, tendo em vista o contexto de pós independência das colônias europeias. Sendo assim, chamar a autora pelo apelido cunhado por Brathwaite, significa que, nesse período, “ela foi roubada ou raptada do Caribe pelo gosto literário ocidental e vista como uma escritora branca, como uma mulher branca simbólica, particularmente desejada pela Europa.” (Freitas, 2017, p. 34). Assim sendo, apesar dos anos de silêncio e pouco reconhecimento, dos espaços marginalizados que ocupou na Europa por ser estrangeira e das fortes críticas que fez sobretudo ao imperialismo inglês, o Ocidente, ao perceber que a autora ganhou notória visibilidade mundo afora, passou a

romantizá-la e a se apropriar de sua imagem. Esse fato instaurou um difícil dilema na crítica literária caribenha: “resgatar Rhys, ou não, de volta para o mundo caribenho e pós-colonial.” (Freitas, 2017, p. 34).

Após longos anos de debates acerca da identidade literária de Rhys, atualmente escritores(as), estudiosos(as) e críticos(as) literários caribenhos mostram-se verdadeiramente interessados nesse resgate da escrita anti-dicotômica da autora, a fim de mapear a complexidade histórica e cultural da região do Caribe. Rhys é colocada ao lado de outras escritoras caribenhas no ensaio “*Le voyage et Vespaces clos*’—*Island and Journey as Metaphor: Aspects of Woman’s Experience in the Works of Francophone Caribbean Women Novelists*” (1990), de Elizabeth Wilson. A teórica nota que, no geral, as escritoras do Caribe francófono constroem heroínas assombradas por um profundo sentimento de fracasso, deslocamento e alienação, ao contrário das do Caribe anglófono, que costumam criar protagonistas mais bem resolvidas e autoconfiantes. Com isso, Elizabeth percebe que a sensibilidade de Rhys a aproxima mais das escritoras caribenhas francesas do que das anglófonas, citando, como exemplo, Maryse Condé. Em seu romance histórico mais recente, *A view of the empire at sunset* (2018), o escritor Caryl Phillips ficcionaliza a vida de Jean Rhys, ao mesmo tempo em que narra a decadência do colonialismo inglês no Caribe.

Por fim, devido a esses diversos desdobramentos, a identidade literária de Rhys é tão indefinível quanto sua identidade pessoal, já que começou a carreira como escritora na França, a partir de seu inglês crioulo, tematizando o espaço caribenho.

Em relação a sua recepção no Brasil, embora apenas duas de suas obras tenham sido traduzidas para o português brasileiro, já que a “tradução implica lidar com relações de poder” (Salgueiro, 2022, p. 148), a autora conta com uma fortuna crítica considerável realizada por universidades brasileiras. Segundo o catálogo de teses da Capes, até o momento, há oito dissertações de mestrado que analisam o romance *Wide Sargasso Sea*, sendo o primeiro estudo concluído na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1993, por Anaílliria Gonçalves da Silva, cujo título é *O exílio em Jean Rhys: de um quarto em Paris ao Sótão de Thornfield Hall*. Mais recentemente temos a pesquisa de João Lucas Nunes, intitulado “*O que estou fazendo neste lugar e quem sou eu?: a loucura e o desejo feminino em Wide Sargasso Sea, de Jean Rhys*”, defendido em 2022 na Universidade Estadual Paulista, de São José do Rio Preto. Além disso, a fortuna crítica conta com uma única tese de doutorado, já citada no presente trabalho, de Viviane Ramos de Freitas, da Universidade Federal da Bahia, defendida em 2017, intitulada *Cartografias do exílio: errância e espacialidade na ficção da escritora caribenha Jean Rhys*.

1.3 Autoficção em *Com armas sonolentas* (2018) e *Voyage in the dark* (1934).

“Aunque la voz (su olvido
volcándose náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado

recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.”
(*Los trabajos y las noches*, Alejandra Pizarnik)

O termo autoficção traz consigo diversas controvérsias, pois, “o que à primeira vista seria um termo a designar uma mera combinação de autobiografia com ficção, na verdade encerra uma complexidade digna de análise mais detida.” (Faedrich, 2016, p. 30). Não bastaria simplesmente que a fusão entre autobiografia e ficção aparecesse no texto para que ele seja classificado desta forma, uma vez que a autoficção se configura de maneira bastante particular em cada autor(a). Além disso, a “apropriação do termo sem o conhecimento do extenso e conflituoso percurso teórico da autoficção” (Faedrich, 2016, p. 30) resulta em seu uso banalizado até mesmo por escritores(as) e estudiosos(as) da literatura, pois as complexidades e ramificações que foi adquirindo ao longo do tempo impedem-no de ter uma definição sólida.

Em contrapartida aos estudos estruturalistas da década de 60, que se baseavam na ‘morte do autor’ barthesiana e em textos de Michel Foucault, defendendo a linguagem acima do autor, a impessoalidade da escrita, surge o termo *autofiction* em 1977, com a publicação do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky.

É importante ressaltar, entretanto, que as discussões acerca da escrita de si tiveram início em 1948, com o estudo de Georges Gusdorf, intitulado *La lé ouverte de soi*, assim como Doubrovsky baseou suas reflexões a partir dos debates sobre a autobiografia propostos por seu contemporâneo, Philippe Lejeune.

Lejeune, a princípio, buscou diferenciar a autobiografia do romance, pontuando o ‘pacto de leitura’ que exige cada gênero textual; assim sendo, ao contrário do romance, em que a realidade é por via de regra imprecisa, e não exige do autor comprometimento com a verdade, na autobiografia “o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor, pois se presume que todas as afirmações são verdadeiras” (Faedrich, 2016, p.33), característica que por bastante tempo fez com que este gênero fosse visto com desprezo, marginalizado como pouco imaginativo. Foi só a partir de estudos teóricos que a autobiografia passou a ganhar um status literário de maior importância: nas palavras de Lejeune, “[...] a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada.” (2003, p.538). Contudo, é

somente após a publicação do romance de Doubrovsky que Lejeune reconhece o hibridismo textual, ou seja, que até mesmo a biografia, que tende a se fechar nos redutos da verdade, permite-se ser permeada de ficção, ofuscando ainda mais as barreiras que delimitam um texto a um único gênero.

Até hoje se estendem as discussões sobre as fronteiras entre a escrita e a experiência. Faedrich pontua que a crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007), ao analisar o porquê dessa revalorização do sujeito e do relato de experiência em primeira pessoa, conclui que há contradições entre “a mobilidade do vivido e a firmeza do discurso” (Sarlo, 2007, p. 23), pois a rememoração, ato necessário para o processo de escrita de si, é resguardada como um ato lacunar e falho. Por mais que se esforce em escrever a verdade, entende-se que o autor está isolado nos campos de sua própria perspectiva dessa verdade; por consequência, sua memória pode enganá-lo, preenchendo suas lacunas com a ficção. Tendo como base as reflexões de descrença com a veracidade dos relatos autobiográficos, propostas por Jacques Derrida e Paul de Man, Sarlo afirma que o ‘eu’ textual pouco tem a ver com o ‘eu’ que vivenciou a experiência:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma ‘autobiografia’ consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara (SARLO, 2007, p. 31).

Nesse sentido, a teórica mostra-se de acordo com o pensamento de Derrida, pondo-se ao lado da crítica desconstrutivista, opondo-se às dicotomias, à ideia de verdade absoluta e ao fechamento da obra literária.

É nesse campo conceitual movediço, portanto, que reside a “autoficção”, termo apropriado para demonstrar essa “dupla impossibilidade: a da natureza contratual do gesto biográfico e a do discurso ser a totalização do singular.” (Faedrich, 2016, p. 35). Ademais, é importante ressaltar as ambiguidades terminológicas do conceito, que, como pontuado por Anna Faedrich, abrange outros neologismos, como: “autosociobiografia”, nomenclatura recentemente proposta por Annie Ernaux; “autofabulação”, proposta por Vincent Colonna; “otobiografia”, por Derrida; e “autonarração”, proposta por Arnaud Schmitt. Cada uma delas define-se a partir de diferentes características, mas todas trazem, em comum, o pensamento de Doubrovsky.

Tendo essa discussão em vista, os romances em análise compartilham, no âmbito da estrutura, o hibridismo textual, sendo possível constatar nos dois textos a presença da autoficção.

Em *Voyage in the dark* (1934), apesar de Rhys não assumir explícita nem implicitamente as marcas autoficcionais da narrativa, já que o termo sequer existia na época em que a obra foi publicada, elas ficam evidentes ao analisar a estrutura e o contexto de produção do texto. O romance retrata as dificuldades de uma jovem mulher, Anna Morgan, nascida na Dominica – cujo destino passa longe dos scripts impostos pelo patriarcado –, que se muda para a Inglaterra decidida a se constituir como adulta em uma sociedade racista que a marginaliza, sobretudo por suas origens caribenhas.

Possivelmente por ter sido publicado no entreguerras (1918-1945), período de muito estresse social e econômico, o editor Michael Sadhir sugeriu que Rhys alterasse o final do romance “to something more positive.” (Savory, 2009, p.56). A primeira versão de *Voyage in the dark* (1934) tinha como desfecho a morte da narradora-personagem, ocasionada por um aborto malsucedido. Rhys, mesmo contrariada, aceitou a mudança, mas continuou na contramão de um final positivo, optando por enfatizar a desorientação da protagonista. No processo de alterar o desfecho da narrativa, a autora ficou livre para aproveitar partes de seus outros textos. Nessa nova versão de *Voyage in the dark* (1934), Savory (2009) nota que Rhys fez um recorte do começo de sua autobiografia – que começa com ela criança sendo retratada por um fotógrafo profissional – e o colocou na abertura da última divisão do romance. Notamos também que em *Smile Please* ela afirma que seus diários, que resultaram em seus primeiros contos, também fundamentaram *Voyage in the dark* (Rhys, 1982, p. 105), o que indiretamente nos mostra o caráter autoficcional do texto. Ademais, o estilo bastante pessoal de sua escrita autobiográfica, marcada por sentenças fragmentadas, pontuações atípicas e repetições, também ecoa na voz de Anna. Assim, ao comparar os dois textos, a voz da protagonista confunde-se com a da própria autora. Percebe-se que as recordações de Anna também se mesclam às próprias memórias relatadas por Rhys. As reminiscências em relação à infância da narradora-personagem em sua casa na Dominica, apesar de bem imprecisas, como nos mostra Savory (2009), remetem às próprias casas em que a autora morou quando criança, em Roseau.

Assim como Jean, Anna se sente completamente desamparada na Europa, financeira e emocionalmente. Autora e narradora compartilham a mesma melancolia, a mesma aversão pelas paisagens inglesas, passam por situações parecidas que envolvem relacionamentos abusivos, o exílio, problemas com dinheiro e xenofobia. Em VD⁵, a protagonista, ao lembrar de sua babá na Dominica, diz:

⁵ De agora em diante, o romance *Voyage in the dark* será também referenciado pela abreviatura de seu título, ‘VD’.

Eu queria ser negra, eu sempre quis ser negra. Eu estava feliz porque Francine estava lá, e pude ver sua mão abanando o leque para trás e para a frente, enquanto suas gotas de suor rolavam por baixo do lenço. Ser negra é afável e alegre, já ser branca é ser fria e triste. (Rhys, 1982, p. 17, tradução nossa)⁶.

Essa fala aparece também em sua autobiografia, mas em outro contexto. No capítulo que descreve sua relação com a mãe, a escritora diz que ela adorava bebês, e que as crianças pretas eram muito mais bonitas do que as brancas. Por essa razão, ela afirma que: “Rezava ardentemente para ser negra e, pela manhã, corria até o espelho para conferir se o milagre tinha acontecido. Embora nunca tenha dado certo, tentei de novo. Querido Deus, deixe-me ser negra.” (Rhys, 1979, p. 30, tradução nossa)⁷.

Em um capítulo anterior a este, intitulado “Black/White”, Rhys expressa esse mesmo pensamento da protagonista Anna de que “ser negra é ser afável e alegre”, quando diz: “Meninas negras, por outro lado, pareciam ser perfeitamente livres” (Rhys, 1979, p. 37)⁸. Do mesmo modo que Rhys em sua autobiografia demonstra uma visão romantizada em relação às culturas não ocidentais, sua personagem também o faz. Savory (2009) diz que, devido a posicionamentos como esse, a autora já foi considerada antirracista e racista ao mesmo tempo, por parecer querer se apropriar de identidades afrodescendentes.

Contudo, quando ponderamos sobre sua complexa relação com sua própria identidade tais pontos deixam de ser considerados apropriação cultural e se apresentam como um profundo desejo de Rhys por uma vinculação com sua alteridade, diante da hierárquica dicotomia racial instaurada pelo colonialismo no Caribe. Frantz Fanon (2020) nos mostra que a concepção de ‘negro’ é mais uma das invenções do regime colonial, que, a partir da propagação de estereótipos que desumanizam e inferiorizam sujeitos não ocidentais em geral, justifica seu violento sistema que se sustenta na exploração da mão de obra pessoas racializadas. O teórico ainda nos diz que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura”, e “o antilhano que quiser ser branco tanto mais o será quanto mais tiver assumido como seu o instrumento cultural que é a linguagem” (Fanon, 2020, p. 32). Demonstra-se, assim, que a língua pode ser um dos maiores dispositivos de imposição no qual se manifesta a opressão étnico-racial. Tendo isso em vista, nota-se que Rhys resiste à lógica colonial, valorizando e destacando em suas narrativas aqueles(as) por ela marginalizados, como sua personagem Anna, que aprende o

⁶ I wanted to be black, I always wanted to be black. I was happy because Francine was there, and I watched her hand waving the fan backwards and forwards and the beads of sweat that rolled from underneath her handkerchief. Being Black is warm and gay, being white is cold and sad. (RHYS, 1982, p.17)

⁷ I prayed so ardently to be black, and would run to the looking-glass in the morning to see if the miracle had happened? And though it never had, I tried again. Dear God, let me be black.” (RHYS, 1979, p. 30).

⁸ “Black girls on the contrary seemed to be perfectly free.” (Rhys, 1979, p. 37)

patois, até onde se sabe, o idioma primariamente falado pelos sobreviventes da diáspora caribenha, como veremos no próximo subtópico deste capítulo. Rhys demonstra sua rejeição ao mundo branco e às heranças coloniais de sua família, na busca pela inserção no mundo dos que habitam esta língua.

Outro detalhe importante encontra-se no final do romance, no momento em que Anna está em um hospital após complicações do procedimento abortivo, e memórias afetivas de um carnaval na Dominica invadem sua consciência: “Eu os observava pelas frestas das venezianas — eles passavam cantando por baixo da janela — quando olhava para eles, via todas as cores do arco-íris e o céu estava muito azul” (Rhys, 1982, p. 134, tradução nossa)⁹, memórias similares às que aparecem em sua autobiografia, na passagem denominada “Carnival” (Rhys, 1979, p. 38, tradução nossa):

Os três dias que antecedem a Quaresma são Carnaval em Roseau. Não podíamos usar máscaras nem participar, mas conseguimos assistir da janela que ficava aberta, ao invés de ficar olhando pelas frestas das venezianas. Havia multidões mascaradas e uma banda. Ao ouvir, pensava que poderia dar tudo, tudo para poder dançar como eles. A vida subia até nós, sentados, rígidos e bem-comportados, a olhar. Como sempre, os meus sentimentos eram contraditórios, porque eu tinha muito medo das máscaras.

Ambas, a narradora-Rhys e narradora-Anna, foram tocadas por um desfile de carnaval em específico, “The Real Mas”¹⁰, o qual assistiram pela janela de suas casas na Dominica. Encantaram-se e se espantaram com as máscaras, as danças e com o que essa comemoração representava para a cultura dominicana. Sobre a autoficção, Figueiredo (2013, p. 73) diz que, por não ter compromisso com a verdade, “ela é uma ficção que se inspira e joga, livremente, com os biografemas.”

Ao compararmos a construção dessa e das demais memórias presentes nos dois textos, fica evidente que a autora faz uso desse jogo textual ao transformar em matéria literária seus sentimentos, projetando pequenos detalhes de sua própria vida na consciência que constrói para a personagem. Assim, a autora acaba concedendo uma dimensão estritamente ficcional à uma experiência vivida, por atrelá-la à história de Anna.

Diana Athill, no prefácio de *Smile Please* (1979), afirma que Rhys escrevia por necessidade, “porque ela não tinha escolha, ‘acontecía com ela’; escrevia para si mesma e não

⁹ “I was watching them from between the slats of the jalousies – they passed under the window singing – it was all colours of the rainbow when looked dow at them and the sky so blue –” (RHYS, 1982, p. 134)

¹⁰ O carnaval na Dominica, conhecido como “The Real Mas” é uma das festividades mais populares da ilha, é uma celebração enérgica, que combina elementos culturais africanos e franceses. A festa ocorre ao longo de várias semanas, culminando com um desfile principal realizado no último domingo de fevereiro.

para os outros, na medida em que era, pelo menos em parte, terapêutico.”¹¹ (p. 6, tradução nossa).

Nesse sentido, para Rhys a escrita era, além de seu meio de sustento e de uma expressão artística, um processo terapêutico, pois era a partir dela que podia canalizar seus traumas; nas palavras de Athill, era um meio de “purificar a tristeza”. A editora ressalta ainda os problemas ocasionados por Rhys ter colocado muito de si em seus próprios romances, já que essa condição abriu margem para seus leitores(as) os lerem como autobiografias, tipo de leitura que a própria Rhys condenava, como demonstra, contraditoriamente, em sua autobiografia: “tudo o que interessa sobre um autor encontra-se em seus livros.” e que “é idiotice ter curiosidade sobre a real persona que escreve.” (Rhys, 1979, p. 152, tradução nossa). Ao afirmar isso, apesar do tom confessional de seus escritos, ela ressalta a insignificância de leituras de textos literários que buscam justificar as obras a partir da biografia do escritor(a). É para tanto que a necessidade de escrever uma autobiografia talvez advenha da necessidade de mostrar a seus próprios leitores(as) os problemas de interpretar obras literárias como biográficas, já que muitos boatos sobre sua própria vida privada surgiram com a publicação de seus primeiros romances. Pode-se dizer também que ela faz uma desconstrução do próprio gênero autobiográfico, considerando a linguagem elíptica e a estrutura fragmentada da obra. Quando afirma em um dos seus relatos biográficos que ela sabe “como memórias são exageradas” (Rhys, 1979, tradução nossa, p. 55), Rhys se mostra bastante consciente das dificuldades e impossibilidades que fazem parte do processo de rememoração, marcado pela imprecisão e pela criatividade, contrapondo-se ao pacto de leitura que geralmente propõem textos biográficos que buscam apresentar uma falsa noção de totalidade ao leitor(a).

Sobre a escrita e as personagens femininas de Rhys, Lauren Elkin (2022, p. 56) também diz:

A vida arrancou a felicidade delas. Mas não são todas a mesma mulher, e de jeito nenhum são duplo ficcionalizados da autora. Pelo contrário, são espectros dos piores pesadelos de Rhys sobre a vida que poderia ter vivido com base nos poucos detalhes autobiográficos apresentados.

Desse modo, Rhys esgotou ao máximo suas experiências pessoais a partir da literatura, mas de maneira a ir além delas. Logo, em vista de seu processo criativo, seus romances, embora marcados por aspectos autobiográficos, pertencem ao universo ficcional.

¹¹ “because she had no choice, and she did it – or ‘it happened to her’ – for herself, not for others, in that it was at least partly therapeutic.”

Como em *Voyage in the dark* (1934), a presença da autoficção em *Com armas sonolentas* (2018) é também implícita e dependente de elementos extratextuais. Carola Saavedra, ainda que rejeite a rotulação da obra como autoficção (ao mesmo tempo em que afirma ser seu romance mais autobiográfico), abriu margens para o romance ser visto desta forma após se posicionar em redes sociais, eventos literários e entrevistas em 2018.

Nas duas entrevistas concedidas ao canal *Bondelê*, o termo não é citado em momento algum, porém a forma como as entrevistas são conduzidas e certas falas de Saavedra evidenciam que o processo criativo da autora é também atravessado por suas vivências: “meus personagens são fantasmas que me acompanham, porque são desdobramentos meus de alguma maneira, não criei aquilo do nada”, “escolhi fazer um personagem daquele jeito não de outro é porque aquilo diz algo importante sobre o que eu penso do mundo, sobre mim, sobre quem eu sou” (Saavedra, 2018a). Segundo ela, o romance *Com armas sonolentas* (2018) é uma obra que marca uma ruptura em sua carreira, uma mudança na sua maneira de enxergar a literatura e o fazer literário. Ao contrário dos romances anteriores, que apresentavam uma estrutura subversivamente elaborada, em que a escritora tinha certeza dos temas e de onde queria chegar com as narrativas, em *Com armas sonolentas* não encontraremos as mesmas características. A respeito dessa obra, Saavedra confessa ter deixado levar-se pelo inconsciente, atravessar-se por questões pessoais que vivenciava no momento da escrita como a maternidade, autodescobertas após a finalização de uma análise de dez anos, além da busca por sua ascendência mapuche e por um tema de pós-doutorado que envolvesse a relação mãe-filha em autoras brasileiras canônicas.

O romance traz o subtítulo “um romance de formação”, e o enredo se centra na história de três gerações de mulheres, que compartilham a busca pela autodescoberta, a maternidade, a exilância e as dificuldades de autoafirmação pelas quais passam. Saavedra afirma que suas personagens são desdobramentos dela mesma, em consonância com o que diz Figueiredo (2013) sobre o desdobramento narcísico da imaginação autobiográfica, sendo o livro, nas próprias palavras de Saavedra, resultado de uma vida, uma autobiografia psíquica. Assim, percebe-se que Anna Mariani carrega muito de sua criadora: a personagem confessa a demora em se aceitar como mãe; é uma jovem brasileira aspirante a atriz; por fim, Anna também é alguém que se casa impulsivamente com um cineasta alemão, quando vai embora para a Alemanha sem sequer conhecer o idioma e engravida contra a sua vontade. Por outro lado, Maike, a personagem narradora, filha abandonada de Anna e adotada por um casal alemão, em sua autodescoberta de suas verdadeiras origens, é um espelho de sua autora, que já afirmou diversas vezes que a língua portuguesa é sua pátria, como quando decide estudar letras-

português porque a sonoridade daquele idioma a transportava para um desconhecido, que a fazia se sentir em casa. Finalmente, a Avó, personagem sem nome próprio, mineira de ascendência indígena, que vai forçosamente trabalhar como doméstica para uma família de classe média alta em Copacabana, onde é violentada sexualmente pelo filho mais novo da patroa, violência essa que resulta no nascimento de Anna, não tem relação direta com Saavedra. Porém, segundo ela, enquanto construía a personagem constatou que falava sobre sua própria avó, que não era exatamente como a da história, mas era costureira, indígena, e “viveu alguma coisa um pouco parecida”.

Logo após a fala transcrita acima, a escritora busca ressaltar o caráter coletivo do romance, já que “a sua verdade é também a verdade dos outros”: apesar dessas mulheres terem surgido como consequência de um olhar para dentro de si, elas dizem mais sobre a fundação do país, “uma questão latino-americana” de toda mulher que não tem/teve direitos, cujos corpos foram violentados pelo colonizador ; dizem mais sobre essa mulher que “é um início da gente, que é um estupro”. Saavedra aproxima-se de movimentos feministas quando diz que “o pessoal é político”, já que as diluições de fronteiras entre o público e o privado são uma das maiores preocupações do movimento. Flávia Biroli (2014, p. 33) defende que é “impossível descolar a esfera política da vida social, a vida pública da vida privada, quando se tem como objetivo a construção de uma sociedade democrática”. Sobre isso, é válido refletir que não podemos desconsiderar que a organização familiar depende das exigências da esfera pública, despolitizando o espaço privado. Tal dinâmica tornaria as mulheres donas de casa e domésticas mais vulneráveis a diversos tipos de abuso, além de terem seus trabalhos invisibilizados. Dessa forma, o destino da personagem ‘Avó’ se mostra como, de fato, um reflexo dessa realidade.

Em outra entrevista para a *São Paulo review* (2018), como ilustra a transcrição seguinte, a autora também demonstra preocupação em relacionar a face pessoal presente no romance com a face da coletividade, mais especificamente, com uma classe de mulheres:

Com armas sonolentas, mais do que um livro sobre mulheres, é um livro sobre o feminino. Uma instância que existe em todos nós, e que cada um vivência de forma diferente (de acordo com suas próprias marcas), às vezes com orgulho, outras com amor, muitas vezes com medo. Para mim a misoginia nada mais é do que medo do feminino, porque por trás do ódio há sempre o medo, o mais profundo medo. Numa sociedade patriarcal, é claro que o feminino acaba se tornando quase sempre o lugar do Outro, do desconhecido, o lugar daquilo que sobra às palavras, que não cabe nelas. É também o lugar do nascimento (essa passagem indizível), todos nascemos de uma mulher, numa sociedade que valoriza o logos, a razão, é um acontecimento assustador. (Saavedra, 2018b).

A negação por parte de Saavedra da classificação de *Com armas sonolentas* (2018) como autoficção parece advir justamente dessas afirmações da obra como coletiva, “um livro sobre o feminino”. Essa atitude se dá porque, ao rotulá-la como autoficcional, corre-se o risco de a dimensão social da narrativa ficar em segundo plano sob os olhos de leitores(as) e, como aconteceu com Jean Rhys, ter suas obras justificadas por sua história de vida. Na primeira entrevista que deu para a *Bondelê* (2018), canal do YouTube que realiza a divulgação de jovens escritoras, ela demonstra seu incômodo com antigos estereótipos que ainda afetam escritoras contemporâneas. Desses estigmas, a autora critica o discurso de que mulheres só sabem escrever histórias de amor, de “mulherzinhas”, enquanto escritores homens são sempre considerados vozes de toda uma geração

Logo, a tentativa de distanciar o romance da classificação ‘autoficção’, mesmo com tantos indícios de biografemas, parece vir dessa constatação da necessidade de que questões biológicas, sociais e políticas, relativas ao corpo e a vida da mulher, adquiram uma dimensão universal.

Entretanto, Saavedra frequentemente enfatiza esse entrelaçamento entre a vida e a ficção, já que, segundo ela, sua escrita surge a partir daquilo que “a move, toca, está grudado em seu corpo”. Em *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), no microensaio intitulado “A leitora ideal” (2021, p. 115), a autora relata ter ficado deslumbrada quando, ao conversar com uma leitora, essa comenta que gestos de ruptura são comuns em todos os seus romances. Tal comentário soou como uma grande revelação para a escritora: para ela, realmente “há algo que se infiltra na vida e na ficção”, pois coincidentemente surgiu num momento em que vivenciava uma ruptura como a de suas personagens, já que, de uma hora para a outra, decide se mudar para a Alemanha. De fato, desde cedo sua vida foi marcada por rupturas, visto que veio do Chile para o Brasil ainda criança devido à ditadura militar chilena. Além disso, em uma entrevista para a *Bondelê* (2018), relata que, tendo emigrado aos quatro anos de idade para o Brasil, foi criada entre o português, o espanhol, o inglês e o alemão. Vivendo entre diferentes culturas, Saavedra se sentiu deslocada por muito tempo, com a sensação de não pertencer a lugar algum, sendo a escrita e a literatura os lugares que a salvaram dessa condição. Para a autora, portanto, assim como para Rhys, o gesto autoficcional presente em seu processo criativo, ao mesmo tempo em que parece servir como uma espécie de cura e autoanálise, é matéria prima para sua criatividade; uma oportunidade de reconhecimento do outro, de uma viagem para além de si mesma.

As duas autoras, por fim, corajosas e subversivas com suas visões de mundo e do fazer literário, desafiam o *status quo*, ao passo que mostram que o íntimo e o pessoal podem sim

adentrar o universo ficcional e literário. Na autoficção escrita por mulheres, como constatado, é predominante a figura da iconoclasta, que destrói idealizações estéticas praticadas pelos escritores homens (Figueiredo, 2013, p. 73). Movidas por aquilo que lhes falta e pelo sentimento de não pertencimento, as dificuldades de ser mulher em sociedades machistas, o colonialismo e o exílio (físico e identitário) aparentam claramente ser as principais questões literárias e de vida para as duas escritoras. Em Saavedra e Rhys percebe-se, por meio da subversão estética e temática na literatura, que é forte o questionamento em relação aos temas ditos universais, já que tocam justamente nos temas exclusivamente femininos, como o aborto e a maternidade, adentrando, assim, o território selvagem. (Showalter, 1994).

De acordo com Susana Bornéo Funck (2016), devido a ‘ansiedade da autoria’, isto é, a dificuldade de mulheres escritoras em se aceitarem como agentes de criação, a literatura produzida por grande parte delas é confessional, diarística, autoficcional, autobiográfica etc. Tais gêneros, porém, são malvistas pela crítica literária tradicional, que até pouco tempo prezava por conceitos como ‘não contaminação pessoal em literatura’. Escritoras mulheres precisam articular suas experiências exclusivamente ‘femininas’ a partir de um sistema linguístico inerentemente ‘masculino’, moldado por consciências masculinas, que consagram suas subjetividades como verdades absolutas (Funck, 2016). Assim, justifica-se a escolha dessas escritoras por gêneros textuais marginalizados e por signos linguísticos que se contrapõem a essas subjetividades impostas.

Felizmente, a Crítica Literária Feminista, desde a segunda metade do século XX, vem contribuindo muito para a visibilidade de escritoras que olham para o cotidiano, para o subalterno, e que transformam suas próprias experiências em matéria literária, assim nos mostra Simone Schmidt (2015, p. 485). Como já evidenciado, representar e problematizar o cotidiano faz parte do processo de derrubar as fronteiras entre o público e o privado. Além de ser uma forma de dar visibilidade a casos de violência doméstica, atos de resistência velados e condições de vida e trabalho precárias, é uma maneira de desierarquizar os saberes, que costumam colocar o espaço doméstico e o intimismo como inferiores justamente por estarem atrelados ao ‘feminino’ (Schmidt, 2015, p. 484-485).

Figueiredo (2020, p. 91) afirma que o *establishment* masculino espera que mulheres falem apenas de mulheres, que só falem delas mesmas, pois, embora seja uma escrita transgressora, assim fica mais fácil rebaixá-las. Dessa forma, inferiorizam-se suas questões a partir do preconceito autobiográfico, que “serve para negar a capacidade artística que consiste em se descolar da realidade a fim de sublimá-la.”. Contudo, autoras como Saavedra e Rhys nos mostram que é possível pensar artisticamente ancorando-se no pessoal ao considerá-lo como

ponto de partida para infinitas possibilidades narrativas, além do grande potencial político desses escritos.

Por fim, apesar dos posicionamentos contraditórios tanto de Rhys quanto de Saavedra em relação ao entrelaçamento entre vida e ficção, o que demonstra as dificuldades de escrever literatura partindo completamente da "impessoalidade", suas obras ressaltam a capacidade do fazer literário de transformar experiências vividas em algo novo.

Vale ressaltar também que mulheres que ousam tocar em questões que vão para além da sua condição, que criam personagens masculinas, por exemplo, são vistas igualmente como 'perigosas', pois é como se estivessem ultrapassando o limite de seu sexo "através da linguagem escrita — apanágio do poder patriarcal — o que é subversivo e assustador." (Figueiredo, 2013, p. 91). Saavedra e Rhys se mostram igualmente eficientes nesse sentido, embora não seja uma característica muito presente nos romances em análise. Essa 'contravenção' também faz parte dos projetos estéticos literários de Saavedra, como é notável em *Flores azuis* (2008), em que ela constrói um protagonista masculino, problematizando a relação pai e filha. É também o caso de Rhys, que, em *Wide sargasso sea* (1977), narrativa em que a autora concede voz ao colonizador de modo a condená-lo, ao mesmo tempo em que enfatiza como ele é mais uma vítima do processo de colonização e do patriarcado.

Podemos relacionar também o modo de pensar o fazer literário de Conceição Evaristo ao das autoras em estudo. Em depoimento realizado virtualmente, Evaristo (2020a, p. 34) explica como acredita ter surgido sua escrita:

Não tenho experiência de domínio algum. A escrita nasceu para mim como procura de entendimento da vida. Eu não tinha nenhum domínio sobre o mundo, muito menos sobre o mundo material. Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem. E surge da minha experiência pessoal. Surge na investigação do entorno, sem ter resposta alguma. Da investigação de vidas muito próximas à minha. Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência.

Assim como a autoficção, o conceito de "escrevivência" parte da experiência para a escrita, sendo, de certa forma, termos equivalentes. A escrevivência é também uma prática literária que surge a partir de uma busca pessoal por entendimento da vida, que parte de particularidades capazes de convocar a diferentes pessoas, o que é notável, como já vimos, nas estratégias narrativas de Saavedra e Rhys.

Rhys (1979, p. 110) afirma em sua autobiografia que escrever era sua maior necessidade, pois, caso parasse, sua vida seria um fracasso, mesmo que, segundo ela, assim já

era aos olhos dos outros. Ainda que soubesse que muitos a consideravam ‘louca’, e que achavam sua escrita imatura, a autora acreditava que tinha de continuar escrevendo, pois assim ganharia da morte. Fica evidente que, assim como Evaristo, Rhys demonstra que a escrita é uma maneira de tomar posse de si, da realidade, de se inserir no mundo com sua própria história, com sua própria vida “que o mundo tanto desconsidera.” (Evaristo, 2020a, p. 33). É a partir de um olhar profundo para dentro de si que a autora dá voz à solidão e ao desalento de uma geração expatriada de mulheres, imigrantes e artistas, que buscaram refúgio na Europa pós-guerra e foram estigmatizados e condenados à miséria.

Assim como Rhys, Saavedra narra a trajetória de três gerações de mulheres, reflexos de todas aquelas que não possuem direitos, foram violentadas e despejadas de suas terras, e tiveram suas identidades apagadas e suas vozes silenciadas. Essas também são personagens que surgiram do mais profundo incômodo da autora, de uma investigação sem resposta, da percepção que teve, logo após se tornar mãe, da lacuna de representação existente da relação mãe-filha na literatura canônica

1.4 O romance de formação

O gênero literário *bildungsroman*, conhecido também como romance de formação, surgiu na Alemanha com a publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1794-1796), de Goethe. Por décadas, esse gênero foi reconhecido como uma narrativa predominantemente masculina, que se caracteriza por tematizar a transição da juventude para a vida adulta, o amadurecimento e integração na sociedade de protagonistas masculinos. Nesses romances, portanto, acompanhamos as mudanças emocionais e psicológicas de protagonistas, em sua maioria homens, que se deparam com as desventuras do início da vida adulta.

Como aponta Cristina Ferreira Pinto (1990), a ausência de protagonistas femininas na tradição do gênero literário em questão passou a ser notada apenas na década de 70, com a ascensão da crítica feminista, sendo o estudo de Ellen Morgan, intitulado “*The Bildungsroman is male affair*” (1972), considerado pioneiro em problematizar essa lacuna. Na época, Morgan seguia notando que os “romances de aprendizagem” com protagonistas femininas relacionavam o amadurecimento com a preparação da personagem para o matrimônio e para a maternidade. Os poucos que apresentavam o desenvolvimento de mulheres para além destes

parâmetros impostos, no geral, tinham como desfecho a morte ou suicídio dessas personagens. Sendo assim, enquanto protagonistas masculinos dos clássicos *Bildungsroman* passavam tranquilamente pela transição da adolescência para a vida adulta, conseguindo inserir-se com sucesso na sociedade, “a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal” (Pinto, 1990, p. 13).

Na década de 80, surgem novos estudos como o de Annis Pratt (1981), a coleção de ensaios reunidos em *The voyage in* (1983) e o de Labovitz (1986), que buscam uma definição para o gênero a partir da ótica feminina. Labovitz (1986), em seus ensaios, na tentativa de conceituar o gênero textual sob essa perspectiva, tem como referência as características presentes nas narrativas tradicionais, como: a presença da infância da personagem, conflito entre gerações, provincianismo em contraposição ao mundo exterior, autodidatismo, alienação, conflitos amorosos, busca por autoconhecimento e abandono do lar em busca de independência. Contudo, a introdução de *The voyage in* ressalta a existência de poucos *bildungsroman* femininos que seguem esse padrão, pois a maioria deles não começa pela infância das protagonistas, mas sim pelo início da vida adulta ou após vivenciarem o caminho imposto da maternidade e do casamento. Em outras palavras, após considerarem o caminho maternal e matrimonial insuficientes para uma completa realização pessoal. Devido a essas diferenças em relação às definições tradicionais do gênero, as ensaístas da coletânea recomendaram o novo termo “*novels of female development*”, em que toda essa diversidade narrativa seja abarcada, assim incluindo “tanto o crescimento físico e interior da protagonista a partir da infância, como seu crescimento interior já na idade adulta” (Pinto, 1990, p. 15).

Pratt (1981), em um estudo anterior ao de Labovitz, após mapear e analisar vários romances escritos por mulheres, também teve essa mesma percepção e denominou essas narrativas, em que as protagonistas já são adultas e que fogem do modelo clássico do *bildungsroman*, como “romance de renascimento e transformação”. A teórica ainda ressalta que, ao contrário dos *bildungsroman*, em que as personagens têm um final negativo, nos romances de “renascimento e transformação” há a possibilidade de desfechos positivos, pois as protagonistas geralmente estão dispostas a “abrir mão de um determinado sentimento de integração social, para alcançar algo mais valioso e satisfatório – a integração do eu” (Pinto, 1990, p. 16).

Por fim, tendo em vista as conceituações expostas acerca do *Bildungsroman* e considerando o caráter híbrido das narrativas em análise, ambas podem também ser lidas como romances de formação típicos de autoria feminina.

Voyage in the dark (1934) não se inicia com a protagonista criança, mas as memórias de sua infância são evocadas ao longo da narrativa. Anna Morgan é uma jovem de dezenove anos, que, após a morte de seu pai, parte da Dominica, onde tinha uma vida confortável financeiramente. A protagonista se muda para a Inglaterra ao lado de sua madrastra Hester, com quem não tinha afinidade alguma, e que a deixa completamente desamparada em Londres, pois para de ajudá-la financeiramente, além de expulsá-la de casa. Anna consegue um emprego como corista nos subúrbios londrinos, mas tudo indica que os caminhos percorridos a levaram à prostituição. Não se trata de uma personagem de todo alienada, pois ela apenas se sente impotente diante de tanta opressão. Além disso, a personagem tem consciência de sua condição subalterna por ser estrangeira e de que vive em uma sociedade que a objetifica e mede seu valor com base em sua condição financeira, como demonstra quando diz: “Sim, tá tudo bem. Sou pobre e as minhas roupas são baratas e provavelmente serei para sempre assim. E tá tudo bem. Foi a primeira vez na minha vida que pensei sobre isso.” (Rhys, 1982, p. 26, tradução nossa)¹². Sua situação vulnerável, por fim, contribuiu para que se envolvesse em uma relação de dependência afetiva e econômica com um inglês chamado Walter. Aos olhos da protagonista, de início mostra-se uma pessoa receptiva, tanto que Anna confidencia toda sua história de vida a ele; contudo, fica nítido para nós, leitoras(es), o estado de carência da protagonista. Walter, além de infantilizá-la a todo momento, a chamando de *children*, desmerece suas opiniões, sendo marcante o momento em que ela conta sobre a Dominica, tentando convencê-lo de que não é como acredita ser, e ele responde, em tom indiferente: “Todo mundo acha que o lugar onde nasceu é adorável” (Rhys, p. 55. 1982, tradução nossa)¹³.

Logo após algumas relações sexuais, ele covardemente a abandona, deixando-lhe apenas alguns dólares e um breve bilhete de despedida, entregues em segunda mão por seu amigo Jeffries. A justificativa de Walter é que ele a achava muito jovem e simplesmente não a amava mais, vitimizando-se e a taxando de ingênua. Ainda, o homem tenta convencê-la de que ela havia se iludido, que amor não era tudo e que Anna deveria sair mais com suas amigas e ler mais livros, chamando-a indiretamente de ignorante, quando diz:

Você se lembra de quando falávamos sobre livros? Tive pena quando me disse que nunca lia, porque, acredite, um bom livro como aquele que lhe falei pode fazer muita diferença em seu ponto de vista. Pode ensiná-la a ver o que é real e o que é apenas imaginação.¹⁴ (Rhys, 1982, p. 93, tradução nossa).

¹² “Yes, that 's all right. I'm poor and my clothes are cheap and perhaps it will always be like this. And that's all right too' It was the first time in my life I'd thought that.” (Rhys, 1982, p. 26)

¹³ “Everybody thinks the place where he was born is lovely.” (Rhys, p.55, 1982)

¹⁴ Do you remember when we talked about books? I was sorry when you told me that you never read because, believe me, a good book like that book I was talking about can make a lot of difference to your point of view. It makes you see what is real and what is just imaginary. (Rhys, 1982, p. 93).

Assim como Walter, Jeffries a deprecia com esse tipo de discurso, chamando-a de *infant*, termo que em inglês, segundo o *Cambridge Online Dictionary*, é utilizado para se referir a recém-nascidos e no latim significa “aquele que não fala, demonstrando assim seu desejo de controlá-la. Esse etarismo acompanha Anna em todas as suas relações sociais, o que a incomoda e fica em evidência quando diz: “As pessoas dizem ‘jovem’ como se ser jovem fosse um crime, ao mesmo tempo em que morrem de medo de envelhecer” (Rhys, 1982, p. 91, tradução nossa)¹⁵.

Por fim, após passar por essa grande desilusão amorosa que marca o segundo abandono que sofre, considerando que pouco antes tinha sido despejada de casa por sua madrasta, a depressão de Anna se agrava, a ponto de ela desejar a morte: “Comecei a me sentir terrivelmente miserável, como se tudo se fechasse ao meu redor, me sufocando. Eu queria estar morta” (Rhys, 1982, p. 68, tradução nossa)¹⁶. Devido ao estado depressivo, ela perde o emprego como corista e fica sem condições de pagar o aluguel. A dona da pensão sugere que Anna trabalhe como manicure em troca de moradia, e ela aceita, mas a ocupação dura pouco e acaba sendo despejada do pensionato. Para piorar, ela se descobre grávida de Walter, e, com a ajuda de sua colega, Maudie, consegue agendar um aborto em uma clínica clandestina. Era o procedimento malfeito que poderia ter causado sua morte, pois, como já dito pela autora, o desfecho da narrativa fora alterado a pedido de sua editora. Anna não morre, mas termina ouvindo um sermão de um médico em um hospital: “Ele disse, ‘vocês, meninas, são muito tontas para viver, não são?’” (Rhys, 1982, p. 187, tradução nossa)¹⁷. Completamente desorientada, ela tem um final ainda negativo, no qual não consegue integrar-se socialmente.

Tanto o final original do texto quanto o alterado podem ser vistos mais como a representação da “rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (Pinto, 1990, p. 17), do que como uma maneira de punir a protagonista por estar longe dos padrões impostos. Isso porque, no decorrer da narrativa, acompanhamos Anna inconformada, resistindo, mesmo que apenas em pensamentos, à maneira em que a maioria das pessoas com as quais ela se relaciona tentam subjugar-la por ser uma mulher jovem e estrangeira, bem como luta contra os rumos de seu trágico destino. Assim, a personagem mostra toda sua insubmissão

¹⁵ “People say ‘young’ as though being young were a crime, and yet they are always so scared of getting old” (Rhys, 1982, p. 91).

¹⁶ “I began to feel awfully miserable, as if everything were shutting up around me and I couldn’t breathe. I wanted to die.” (Rhys, 1982, p. 68).

¹⁷ “He said, ‘You girls are too naive to live, aren’t you?’” (Rhys, 1982, p. 187).

e impotência diante o sistema que a oprime e objetifica, impedindo-a de ser vista como um sujeito autônomo.

Em *Com armas sonolentas* (2018), também há características tanto do *bildungsroman* tradicional de autoria feminina quanto do “romance de transformação” (Pratt, 1981), pois acompanhamos paralelamente a trajetória de três gerações de mulheres, já brevemente apresentadas no subtópico anterior, que, por motivos sobretudo de classe social, acabam tendo desfechos diferentes. A primeira protagonista com a qual temos contato é Anna Mariani, uma jovem carioca recém-formada em Artes Cênicas que, cansada de trabalhar em empregos subalternos e da dificuldade em se inserir em sua área de atuação no Brasil, envolve-se romanticamente com um cineasta alemão. Em pouco tempo, casa-se e aceita a proposta de ir morar com ele na Alemanha, acreditando na promessa de que lá ela teria melhores oportunidades de emprego como atriz. Contudo, logo após a mudança, nada ocorre como imaginava, pois, sem conhecer a cultura e a língua alemã, Anna tem dificuldade em se inserir naquela nova sociedade, na qual se sente desamparada em decorrência da ausência do marido, que a deixava sozinha por meses. Por conta disso, Anna entra em profundo estado de depressão e se surpreende com uma gravidez indesejada de um homem que ela já tinha deixado de amar. Por seu estado de saúde mental debilitado, não se sentia nada preparada para se tornar mãe. Diante do estado de depressão pós-parto, impulsivamente abandona a filha logo após seu nascimento. Anna e Heiner, o cineasta, por fim se divorciam, e em pouco tempo ela se envolve em outro relacionamento abusivo, chegando a sofrer agressões físicas e psicológicas gravíssimas. Felizmente, ela tem um final positivo: após passar por muitos sofrimentos, Anna consegue fazer as pazes com seu passado por meio da arte. Ela volta ao Brasil em um período de maior amadurecimento profissional, para estreitar uma peça autobiográfica encenando sua própria história, expondo e enfrentando todos os seus traumas.

A narradora-protagonista Maike, a filha de Anna, logo após ser abandonada pela mãe em uma praça na Alemanha, é resgatada e adotada por uma família de advogados de classe média alta. Ela cresce completamente alheia à família adotiva, com a qual não se dava bem, pois cresceu sentindo-se fora de lugar em uma casa que parecia ter saído de um mostruário de revista, onde “até mesmo o porão parecia artificial” (Saavedra, 2018, p. 72). Desde cedo, a família já a criava para se tornar advogada e dar continuidade a um estilo de vida luxuoso que pouco a interessava, mas “(...) se deixara levar pela inércia, era tão fácil se deixar acariciar pelos meandros de um caminho já traçado...” (Saavedra, 2018, p. 66).

Contudo, no dia em que vai à universidade para dar início ao curso de Direito, impulsivamente se matricula em Letras-português, um momento marcante ruptura, já que, além

de não corresponder às expectativas familiares, rompe com a própria noção que tinha de si. Maike, além de sentir uma estranha afinidade com a língua portuguesa ao longo do curso, especialmente com a literatura brasileira, descobre-se atraída por sua colega de sala, Lupe. Ao contrário dela, Lupe era uma pessoa fechada e apática, uma jovem muito à vontade “com os outros, com as próprias palavras, com o próprio corpo, uma realidade que se desdobrava naturalmente à medida que ela seguia avançando” (Saavedra, 2018, p. 70). Tudo na colega a atraía, e pela primeira vez Maike descobriu-se apaixonada por uma mulher, o que Lupe já havia percebido antes dela, pois “havia algo escrito nela que nunca soube, algo que ela mesma nunca havia lido” (Saavedra, 2018, p. 82). Após passar pela experiência de morar sozinha, tornando-se independente de sua família, Maike se inscreve em um programa de intercâmbio da universidade e vai para o Rio de Janeiro, onde sentia vontade de “entender o que as coisas significavam, o que as pessoas realmente queriam dizer” (Saavedra, 2018, p. 220).

Assim, a ida de Maike ao Brasil marca um momento não só de autoconhecimento, mas também de profundo choque, já que entra em contato com realidades muito distantes da sua. É em um momento de politização que ela reconhece os privilégios que teve, descobrindo questões que ultrapassavam sua individualidade. Maike, portanto, tem um desfecho positivo e transformador. Corajosamente, renuncia a suas regalias e abandona a opressiva zona de conforto propiciada pela sua família adotiva na Alemanha, saindo em busca de novas perspectivas de mundo, de vida e da constituição de sua personalidade.

A terceira protagonista, cujo nome não é revelado, denominada apenas como ‘avó’, tem um final negativo e truncado, ao contrário de sua filha, Anna, e de sua neta, Maike. Aos catorze anos, a personagem é expulsa de casa pela família, que vivia em precárias condições de vida, e se muda para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como empregada doméstica para uma mulher burguesa chamada dona Clotilde. Lá, a personagem é vítima de estupro, sendo o agressor o filho mais novo de Clotilde, Renan, que foi acobertado pela família e que nunca reconheceu Anna como filha. Os anos passam e a ‘avó’ continua morando na casa da patroa, enquanto a filha vai embora para a Alemanha. No final do romance, a Avó, já idosa e reconciliada com Anna, que se torna atriz famosa e volta para o Brasil também para libertá-la do trabalho na casa de dona Clotilde, termina exilada em um asilo de idosos, agora cercada de cuidados, mas com Alzheimer. Numa ocasião, ela foge da residência e sai à noite em direção ao teatro onde sua filha iria apresentar um monólogo autobiográfico; contudo, o encontro não acontece, pois a Avó é barrada pelos seguranças do teatro, mesmo afirmando que a atriz que se apresentaria era sua filha.

Entende-se por escrita feminina toda aquela que, independentemente de a autoria ser homem ou mulher, subverte temas e estruturas que tradicionalmente convergem com ideais patriarcais, “estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma versão alternativa da realidade.” (Pinto, 1990, p. 27). Uma escrita, portanto, que lança luz sobre questões silenciadas e marginalizadas culturalmente nos âmbitos históricos, políticos e econômicos. Apesar do termo, essa escrita não se restringe aos temas exclusivamente relacionados aos sujeitos femininos, que, muitas vezes, acabam sendo destacados em detrimento do masculino. Porém, isso não acontece a partir de intenções hierárquicas, mas sim para romper com os silêncios impostos historicamente a tudo que esteja ligado ao sujeito feminino. Dessa forma, “o ‘feminino’ iguala-se também com o revolucionário, o subversivo, porque se propõe a sair da posição secundária em que se achava.” (Pinto, 1990, p. 26).

Essas são características presentes nas duas autoras, que se mostram subversivas tanto nas temáticas quanto nas estruturas de suas obras. Nota-se, nos dois romances, a subversão do gênero *bildungsroman* de tradição masculina. Ao relacioná-los, considerando as distâncias temporais e geográficas, percebe-se uma ruptura com os valores de seu tempo e dos espaços que habitam. O final negativo de *Voyage in the dark* demonstra as dificuldades de mulheres imigrantes e pobres de agenciar seus próprios destinos e uma certa impotência da literatura diante desse contexto sócio-histórico. Em 1934, contexto de publicação do romance, a Europa assistia à ascensão do nazismo na Alemanha, e, na década de 30, a Inglaterra passava por um período de grande decadência econômica, devido aos impactos da crise de 1929. Esse momento histórico impulsionou ainda mais as políticas nacionalistas e conservadoras, como a Lei de imigração e de auxílio a desempregados, que estabelecia que os imigrantes em potencial deveriam ter uma oferta de emprego confirmada antes de serem admitidos no país, dificultando a entrada de estrangeiros. Sem dúvida, esse foi um dos períodos mais conturbados da história, sobretudo para as minorias, que fugiam e eram vítimas das crises econômicas e das violências legitimadas pelos regimes totalitários que emergiam. Sendo assim, é compreensível a falta de perspectiva de Rhys para com a sua personagem, e o desfecho original da narrativa, em que a protagonista morre, pode ser visto como símbolo das tentativas fracassadas dela em ir além das barreiras sociais, raciais e de classe, como uma recusa aos padrões impostos, que se afirma “através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos.” (Pinto, 1990, p. 18).

Já *Com armas sonolentas* (2018) apresenta melhores perspectivas para suas protagonistas, mas, ainda assim, essas precisam romper com as barreiras de gênero para serem (ou pelo menos tentarem ser) donas de si, demonstrando que, apesar das muitas conquistas do

feminismo, infelizmente poucos avanços se consolidaram. Embora hoje existam leis que protejam os direitos das mulheres, sabe-se que elas funcionam de maneira seletiva, privilegiando mulheres brancas e de classe média/alta, pois ainda vivemos em sociedades desiguais, onde mentalidades racistas e patriarcais comandam as estruturas sociais e o senso comum.

Ao comparar essas personagens em análise sob a ótica do *Bildungsroman* de autoria feminina, conclui-se que todas essas mulheres passam por árduos caminhos em busca de si mesmas, pois têm de enfrentar, além das questões que dizem respeito ao gênero, adversidades relativas à raça e classe para conseguirem chegar a um ponto de equilíbrio entre o pessoal e o social.

1.5 O romance de filiação

Na década de 1980, como sintoma das diversas transformações sociais que marcaram o século XX – duas Grandes Guerras, o êxodo rural, o declínio de profissões e a ascensão da burguesia –, surge, entre escritores franceses, uma tendência de representar suas próprias origens, uma vez que esse contexto colocou em crise os modos de transmissão de heranças, sobretudo culturais (Viart, 2008; Demanze, 2008). Eurídice Figueiredo (2019, p. 2) observa que, enquanto na França as narrativas de filiação originam-se de complicações sociais internas, no Brasil e no continente americano esse gênero romanesco é comumente praticado por autores(as) descendentes de imigrantes, que tiveram laços familiares rompidos devido ao deslocamento físico e aos choques culturais. Carola Saavedra é uma das autoras que se destaca – ao lado de outras como Gabriela Aguerre e Paloma Vidal – nessa atual geração de escritores(as) brasileiros(as) nominada por Eurídice Figueiredo (2019, p. 2) como os “filhos do exílio”. Rhys, embora não faça parte dessa nova geração de escritores preocupada em rememorar, com o intuito de recuperar ou mesmo renegar suas genealogias e heranças culturais, apresenta temáticas semelhantes em suas obras, além das questões identitárias sempre problematizadas pela autora caribenha. Assim como nas produções de Saavedra, já sabemos que o exílio é também um dos temas constantes em seus escritos. Nos tópicos subsequentes, por fim, buscamos analisar a presença do subgênero nas obras em análise, estabelecendo um paralelo entre elas. Como já mencionamos, ambas as narrativas exploram, cada uma à sua maneira, as trajetórias de protagonistas femininas que enfrentam desafios familiares, financeiros e culturais, enquanto buscam a constituição de suas próprias identidades.

1.5.1 “A qualquer minuto a herança emergiria, estendendo-se feito lava sobre ela”: romance de filiação e memória geracional em *Com armas sonolentas*

Com armas sonolentas (2018) apresenta uma narrativa dividida em duas partes, intituladas “O lado de fora” e “O lado de dentro”, as quais retratam paralelamente as histórias das três gerações de mulheres. Em uma entrevista concedida em 2018, alguns meses após o lançamento de *Com armas sonolentas*, Saavedra diz que a fotografia da artista ítalo-brasileira Ana Maria Maiolino, em que a própria artista aparece com sua mãe e sua filha unidas pela boca ao compartilharem um fio de macarrão, a inspirou a escrever sobre as relações entre mãe e filha e as heranças passadas de geração a geração. Saavedra também tenta explicar que, no romance, a protagonista Maike é a única que narra em primeira pessoa, porque, segundo a autora, é ela quem narra a história das demais personagens, uma vez que os capítulos sobre Anna e a Avó são narrados predominantemente em discurso indireto livre em terceira pessoa. Ainda, ela afirma, na entrevista já citada, que Maike é uma narradora não confiável, o que pode ser uma possível justificativa para as incoerências internas entre as duas partes da narrativa, como, por exemplo, o desencontro entre as três mulheres no final do romance.

O fato de Maike ser a narradora das histórias de suas ancestrais sintoniza-se com as teorizações de Demanze [2008], que afirmam que o romance de filiação é narrado por um herdeiro “problemático e inquieto” que, assumindo a primeira pessoa do discurso, investiga a vida de um de seus ascendentes, sem preocupação com a cronologia. É, portanto, o relato de uma investigação e de uma arqueologia, visando “à reconstituição de uma memória incerta e lacunar” (Demanze, 2008, p. 22-23).

Assim sendo, ao longo da narrativa, vamos preenchendo as lacunas presentes nos relatos, e descobrimos que Maike é a filha abandonada de Anna que, por sua vez, é a filha da personagem Avó. Esta última surge inicialmente como uma moça do interior de Minas que se muda para o Rio de Janeiro para trabalhar aos catorze anos. Ademais, ao considerar que Maike só teve contato com sua mãe biológica depois de adulta, narrar a história da mãe e a da avó seria uma forma de reelaborar sua genealogia e ressignificar sua própria identidade, que foi cindida após várias mudanças e autodescobertas. O romance, portanto, pode ser identificado como uma narrativa de filiação, em consonância também com Bernd (2018, p. 47), que afirma que, tanto o romance memorial quanto o de filiação, têm como principal tema a presença da memória genealógica e geracional, devido “a necessidade do eu narrador promover a reconstrução de trajetórias vividas por seus ascendentes e, através desse processo, (re)significar e/ou (re)construir o presente.”

As coincidências entre as três personagens parecem propositais, pois, logo no primeiro capítulo da primeira parte da obra, temos conhecimento que o amante alemão de Anna estava planejando um projeto cinematográfico sobre uma “jovem alemã que vem ao Brasil em busca de suas raízes” (Saavedra, 2018, p. 20). Assim, observamos um anacronismo, que realmente mostra a possibilidade de Maíke ser a narradora do livro, e tal ‘pista’ pode ser vista como uma forma dela se infiltrar no passado de sua mãe, nos lembrando que, ao falar de sua anterioridade, também está falando de si.

A transmissão da memória geracional acontece de modo conflitivo e lacunar, porque Maíke é herdeira de memórias feridas que, geralmente, “são circundadas pelo silêncio ou rejeição em relação ao passado familiar” (Demanze, 2008). A narradora enfrenta o silêncio de sua família adotiva sobre suas verdadeiras origens, as quais a jovem ao mesmo tempo quer e teme descobrir. Ao reelaborar as trajetórias de sua mãe biológica e de sua avó, concede a elas a dignidade negada pela sociedade patriarcal, desnaturalizando as opressões e as violências pelas quais ambas passaram em seus percursos de se tornarem mulheres.

As heranças familiares transmitidas a Maíke por suas ancestrais são, além do desterro e “uma sucessão incessante de entregas e abandonos” (Saavedra, 2018, p. 247), a opressão de gênero, “maldição [é coisa] que passa de mãe para filha” (Saavedra, 2018, p. 151). Maíke não passa por dificuldades financeiras, mas vivencia a exilância ao se sentir como uma estranha em sua família adotiva. Ela diz não ter o menor interesse naquele mundo, mas se deixava “levar pela inércia”, pois era mais confortável “se deixar acariciar pelos meandros de um caminho já traçado” (Saavedra, 2018, p. 66), do que assumir os riscos de um destino incerto. A jovem teve sua subjetividade tolhida pelos valores burgueses de seus pais adotivos, que queriam que ela se tornasse advogada e vivesse uma vida baseada em superficialidades e consumismo, assim como eles. Maíke não foi despejada de casa como sua avó biológica aos catorze anos, nem ouviu de sua bisavó: “suma daqui que eu já tenho peso suficiente para carregar” (Saavedra, 2018, p. 134). Além disso, não teve sua voz radicalmente silenciada pela branquitude, como também aconteceu com sua avó quando jovem, que não pôde sequer vivenciar o luto quando a bisavó falecera: “dona Clotilde dizia: ‘não é porque alguém morreu que eu vou ficar com a casa suja e bagunçada’” (Saavedra, 2018, p. 144). Contudo, Maíke foi abandonada logo ao nascer por sua mãe biológica, que se encontrava completamente fragilizada emocionalmente e fisicamente naquele momento.

Anna também se sentia rejeitada quando criança por sua própria mãe, a qual, na realidade, fora coagida por dona Clotilde a manter-se distante da filha. Quando a avó de Maíke descobre, teve contato com o fantasma de sua própria avó, que lhe disse:

Você teve muita sorte dos seus patrões serem tão bons, fossem outros tinham te colocado no olho da rua, que é o que você merece, onde já se viu, se engraçar com o filho deles, onde você estava com a cabeça?, será que você não entende, *eles não são como nós, são feitos de outra pele, outro material, e vai ser sempre assim*, será que você não vê?, e agora você vai ter essa filha, porque é menina, infelizmente, e essa filha é meio a gente, meio eles, vai habitar aqui e lá, sem nunca ter um lugar seu, sem nunca saber quem é [...] (Saavedra, 2018, p. 150, grifo nosso).

Desse modo, o fantasma a adverte que “eles não são como nós, são feitos de outra pele, [...] e vai ser sempre assim, [...] essa filha é meio a gente, meio eles, vai habitar aqui e lá, sem nunca ter um lugar seu” (Saavedra, 2018, p. 73), transmitindo à avó de Maike o eterno ciclo perpetuado pela branquitude e suas formas de controle e subalternização. Assim, Anna cresce também se sentindo deslocada, transitando entre o mundo do opressor – o colégio particular que sua madrinha pagava –, e o do oprimido – a cozinha e quarto de empregada. Esse contraponto a levava a ter posicionamentos contraditórios em sua adolescência, o que não a permitia entender a condição de exploração na qual sua mãe vivia, como mostra a seguinte passagem:

A filha ia completar quatorze anos e dona Clotilde planejara uma festa para ela e as amigas no clube e, na véspera, [...], a filha lhe pediu que por favor não fosse, que comemorariam juntas depois [...] ela ficou sem saber o que dizer, e sentiu uma raiva tão grande, como nunca havia sentido, e disse que ia de qualquer forma, afinal, eu sou sua mãe, mesmo que você não goste, e a discussão foi aumentando e aumentando e ela disse coisas para a filha que até então nunca tinha dito, [...], e a filha também disse coisas para ela que nunca tinha dito, até que só ficou a última frase, as palavras da filha, que começou a chorar e disse, eu não quero ser sua filha, eu tenho vergonha de você, do seu rosto que é só osso, dos seus cabelos grudados na cabeça, dos dentes que faltam na sua boca, das suas unhas todas roídas, você parece uma velha, uma mendiga, e eu não quero ser sua filha, não quero ser filha de empregada, eu queria ser filha da dinda [...] (Saavedra, 2018, p. 158).

Ao contrário de Anna, que desejava fazer parte do “mundo dos ricos” e rejeitava sua própria mãe, Maike sentia-se deslocada por fazer parte dele efetivamente e não se identificar com esse mundo. Os ideais burgueses de sua mãe adotiva lhe ditavam que deveria ser “uma aluna exemplar, uma filha exemplar, um exemplo de diligência e serena alegria, em suma, para que o mundo jamais perdesse os contornos que ela havia lhe dado (...)” (Saavedra, 2018, p. 72), o que a sufocava. Também vivenciava a opressão de gênero devido a sua homossexualidade, que ia contra os valores cis-heteropatriarcais de sua família. Desde a infância, Maike intuía que era “um rastro de descontrole” para aquele mundo controlador e artificial onde estava inserida, pois se sentia mais próxima da ideia de uma pocilga, “de um lugar subterrâneo, sujo, escuro, desvinculado daquela ordem, daquele brilho”, do que daquela “casa de revista” (Saavedra, 2018, p. 73).

Por sua vez, a Avó de Maike sofre o assujeitamento da branquitude, que a transforma em mão de obra barata e objetificada, além de também ser vítima da maternidade compulsória. Anna, sua filha, embora tenha tido oportunidades que foram negadas a suas ancestrais, como uma formação universitária e a mudança de país, também não consegue romper completamente o ciclo de dominação patriarcal.

A viagem de Anna para a Alemanha, que a princípio ela considerou como uma segunda chance de não ter um destino parecido com o de sua mãe, para quem a Europa “era tão distante quanto a Lua”, acaba sendo uma grande armadilha da qual não conseguiu escapar, mesmo tendo se dado conta logo que “as portas automáticas do aeroporto se abriram e ela sentiu o ar seco e gélido atingindo seu rosto feito uma bofetada” (Saavedra, 2018, p. 29). Além do pavor que sente por não saber a língua alemã, Anna passa por um sentimento de despersonalização diante da nova cultura:

Naquele momento teve certeza de que realmente havia se transformado em outra pessoa, ou uma versão dela mesma, na qual características mais indesejadas, a timidez, a insegurança, que antes ela conseguia disfarçar, agora haviam se exacerbado. (Saavedra, 2018, p. 39).

Poucos meses após sua chegada, ela percebeu que Heiner não tinha intenção de a incluir em seus projetos pessoais, pois passava a maior parte do tempo viajando, deixando-a sozinha em seu apartamento. Além disso, ele passa a agir de modo controlador, pois “dirigia-se a ela feito quem fala com uma criança” (Saavedra, 2018, p. 46), tentando impor a ela até mesmo o que deveria comer e vestir. Quando descobre estar grávida, Anna diz a Heiner que não queria a criança, e ele “a olhou como se fosse um monstro” (Saavedra, 2018, p. 55), chamando-a de louca quando disse que iria entregar o bebê para adoção quando nascesse. Desse modo, o machismo de Heiner reproduz a ideia da destinação prioritária dos homens à esfera produtiva, e das mulheres apenas à esfera reprodutiva. Por vivenciar uma relação tóxica e abusiva, Anna não consegue reelaborar sua identidade, e teme não conseguir escapar daquela ‘linhagem de opacidade e subserviência’: “a qualquer minuto a herança emergiria, estendendo-se feito lava sobre ela.” (Saavedra, 2018, p. 46). Morando num país estrangeiro “sem amigos, sem família, sem falar a língua e casada com um homem que ela não amava” (Saavedra, 2018, p. 56), Anna era assujeitada e desterritorializada, assim como sua mãe, que vivia confinada a um cubículo para dormir e ao trabalho doméstico. Anna vivencia, além do desterro, a maternidade compulsória e, após fugir da casa de Heiner, envolve-se em outro relacionamento abusivo, no qual é novamente vítima da violência de gênero. Mais tarde, abandona esse homem e volta para o Brasil, onde segue a carreira de atriz.

Na cena final, em que a mãe de Anna é barrada por seguranças no teatro onde sua filha iria estrear uma peça autobiográfica, ela novamente recebe a visita do fantasma de sua avó, que lhe diz:

Gostamos de imaginar que somos livres, completamente livres, mas isso não passa de uma ilusão, somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais, pensemos num bicho qualquer, disse a avó, disse a capivara, um tamanduá, por exemplo, um tamanduá é um tamanduá e continuará sendo tamanduá, assim como seus filhos e seus netos e seus bisnetos e tataranetos, numa cadeia infinita de tamanduás, e não há nada a fazer, a não ser que, por algum motivo, quase sempre mero acaso, o tamanduá consiga reconhecer a narrativa que fez dele tamanduá, decifrá-la, e reencontrar a antiga conexão, ou seja, fazer a travessia, que é o momento em que ele pode se aproximar de sua essência original, que é irrecuperável, pois não é feita de palavras, se desvincular de sua herança de tamanduá e assumir a forma de outro bicho, de uma planta, de uma pessoa, e até mesmo, preste atenção, de outro tamanduá! (Saavedra, 2018, p. 250).

Portanto, a narrativa da ancestral indígena, conectada com elementos da natureza, deixa claro que é preciso “fazer a travessia”, isto é, compreender, situando historicamente a memória familiar e, assim, ressignificar a própria ancestralidade, “reencontrar a antiga conexão, ou seja, (...) se aproximar de sua essência original, que é irrecuperável, pois não é feita de palavras” (Saavedra, 2018, p. 250). Além disso, se mostra a necessidade de tomar consciência de que as experiências traumáticas que parecem transmitidas de geração a geração não são predeterminadas ou uma ‘maldição’, mas sim, parte de uma sistemática perpetuação dos dispositivos de poder do sistema capitalista patriarcal, em suas múltiplas formas de controle e assujeitamento da vida das mulheres. No caso da avó, de Anna e de Maíke, configuram-se estratégias que levaram ao apagamento de suas ancestralidades indígenas, rememoradas pelo fantasma da trisavó: “somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (Saavedra, 2018, p. 250).

Maíke, por sua vez, consegue quebrar esse ciclo de violência, assumir “a forma de outro bicho”, fazer a travessia e trilhar um percurso distinto do que teve sua mãe e sua avó. A jovem rompe com a herança da submissão feminina ao não atender às expectativas de sua família adotiva, cursar Letras e viajar para o Brasil em busca de suas origens. Assim, ao narrar sua história, recupera sua memória familiar e compreende as trajetórias de suas ancestrais, libertando-as também do esquecimento.

1.5.2 “I’m the fifth generation on my mother's side”

O enredo de *Voyage in the dark* é também marcado por idas e vindas no tempo, apresentando características do romance de filiação, a partir da trajetória da narradora-personagem Anna Morgan, que, assim como as protagonistas de *Com armas sonolentas*, busca conquistar sua emancipação, tendo sua trajetória dificultada pelo exílio e por questões de gênero, classe e etnia.

Ao longo do romance, por meio de monólogos e diálogos fragmentados que estabelece com as outras personagens, é possível ter acesso ao passado de Anna e de seus ancestrais. Em uma conversa com Walter, seu amante, ele a trata como se fosse uma criança, “apenas um bebê”, pressionando-a para fazer aulas de canto, com a finalidade de conseguir um emprego como cantora de cabaré. A ideia claramente a deixava desconfortável, mas mesmo assim Walter insistia que ela aparentasse estar de acordo, com a desculpa de que era tudo para o bem dela: “Bem, fique feliz então. Seja feliz. Quero apenas que você seja feliz.” (Rhys, tradução nossa, 1982, p. 51). Em tom debochado, Anna pede que ele lhe sirva um copo de whisky no lugar de vinho, e Walter responde novamente como se ela fosse ingênua: “Você aprendeu a gostar de whisky não faz muito tempo, não é?” (Rhys, 1982, p. 51). Mas ela retruca, dizendo: “Está no meu sangue. Minha família toda tem o costume de beber muito. Você deveria ver meu tio Ramsay - Tio Bo.” (Rhys, 2018, p. 51). Ao mostrar a Walter que não era obrigada a corresponder às expectativas dele, Anna demonstra sua necessidade de fazer parte de um “*continuum* geracional” (Bernd, 2018, p. 33), ou seja, de recordar ser herdeira e porta voz de um legado familiar, para, assim, manter forte sua própria identidade que se via em risco.

Com relação a sua mãe, sabemos apenas que faleceu muito jovem e que era uma “*real West Indian*”, ascendência da qual Anna se orgulha. A maior parte de suas memórias de infância são com Francine, uma mulher subalternizada pela sua própria família já que trabalhava como cozinheira para eles, mas por quem cultivava grande carinho e admiração. Essas recordações são evocadas por meio da memória olfativa, assim como a memória dos lugares, como nos mostra o seguinte trecho:

No táxi, durante todo o trajeto da volta, eu ainda pensava em minha casa na Dominica, [...]. Sobre como o pôr do sol pode causar tristeza, especialmente à tarde, uma tristeza diferente da causada por lugares frios, bem diferente. E a maneira como os morcegos voam por lá, ao pôr do sol, dois a dois, sempre imponentes. E o cheiro da loja na baía. (“Quero quatro metros de rosas, por favor, Srta. Jessie.”) E o cheiro de Francine - acre-doce. E o hibisco daquela vez - era tão vermelho, tão envaidecido, e tinha sua longa língua dourada pendurada. Era tão vermelho que fazia o céu de plano de fundo. Não posso acreditar que ele tenha morrido... (Rhys, 1982, p. 34-35, tradução nossa).

Nota-se que Anna se empenha em preservar a memória e os ensinamentos transmitidos por sua ancestral afetiva, em contraposição às imposições de sua madrastra Hester, que defendia valores racistas e conservadores, representando tudo o que ela não desejava ser: “Eu odiava ser branca. Ser branca era ser como Hester.” (Rhys, 1982, p. 75, tradução nossa). A madrastra “sempre odiou Francine” e aparentava ter ciúme da relação dela com a enteada. Quando ainda moravam no Caribe, além de tentar afastá-las, Hester insistia em moldar sua personalidade para que agisse, falasse e pensasse como uma inglesa. Vivia falando sobre Cambridge e boas maneiras, e se esforçava para inculcar na mente da enteada que ser ela mesma era errado, e que as pessoas só iriam gostar dela quando “se comporte como uma *lady* e não como uma mulher negra” (Rhys, 1982, p. 40); ou seja, a menina deveria anular sua personalidade e aderir aos padrões eurocêntricos. Contudo, Anna não se importava nem um pouco com as opiniões de sua madrastra, e desde a infância mostrava uma personalidade autêntica e insubmissa.

Ela aprende com Francine o *patois* e gostava de ouvi-la cantando e contando histórias: “Quando não estava trabalhando, Francine sentava-se na soleira da porta e eu gostava de ficar ali com ela. Às vezes, ela me contava histórias e, no início de cada uma, sempre dizia '*Timm, timm*', e eu respondia '*Bois seche*'.” (Rhys, tradução nossa, p. 1982, p. 44). Desse modo, Francine transmitia, por meio da memória oral, tradições ancestrais de povos originários do continente africano. Conforme aponta Bernd, frente ao silenciamento e ao apagamento histórico, o que lhes restava para compartilhar “eram suas memórias, que conservavam e difundiam nas *veillées* (vigílias), durante as quais transmitiam aos descendentes cantos, rezas, artes de fazer e trechos de epopeias que os contadores de histórias guardavam de memória” (Bernd, 2018, p. 31).

Considerando que o romance de filiação é também classificado como uma subcategoria da autoficção (Bernd, 2018, p. 160), essa é uma das passagens do romance em que também se observa a reelaboração ficcional de elementos biográficos da escritora. Rhys, em sua autobiografia (1990), conta sobre uma amiga de infância chamada Francine, uma menina negra que, como a Francine de *Voyage in the dark*, adorava contar histórias. Assim como Anna, Rhys respondia “*Bois sêche*” após a amiga dizer “*Tim-Tim*” para dar início às histórias. A autora ainda nos diz que, depois de ler um livro sobre *obeah*, um culto de ancestrais africanos, soube que *Bois sêche* é o nome de um dos deuses cultuados pela religião.

Ademais, ao rememorar saudosamente sua terra natal por meio da memória auditiva e olfativa, Anna recria espaços de recordação e valoriza os conhecimentos transmitidos por Francine, os quais confrontam a epistemologia ocidental:

Então tentei me lembrar da estrada que levava a *Constance Estate*. [...] Dois olhos se abrem dentro da mente. O catauá do lado de fora da porta de casa e o cavalo à espera com o freio pendurado no gancho que se fixa na árvore. O suor escorrendo pelo rosto de Joseph enquanto ele me ajuda a montar e eu com uma saia rasgada, como sempre. E a montaria, e depois a ponte e o som dos cascos do cavalo nas tábuas de madeira, e depois a savana. Logo mais, a Cidade Nova, depois dela, a grande mangueira. Foi chegando ali que caí de mula quando era criança. Ao cair, parecia que o tempo se estendia até eu me ver no chão. A estrada acompanhando o mar. Os coqueiros se inclinando para a água. (Francine dizia que se você lavar o rosto com água de coco fresca todos os dias, será sempre jovem e sem rugas, independentemente da idade. Cavalgando em uma espécie de sonho, às vezes escuto o rangir das selas, e sinto o cheiro do mar e do cavalo. (Rhys, 1982, p. 92, tradução nossa).

Além disso, o ato de narrar sua própria história e a valorização da oralidade pelo uso do inglês coloquial podem ser vistos como parte da herança cultural transmitida por Francine, considerando que ela era uma *conteur*, uma contadora de histórias, assim como o costume que Anna adquire de cantarolar, sobretudo em momentos de tristeza. Vale destacar o episódio em que Anna, logo após ser abandonada por Walter, canta uma canção que a faz rememorar a história dos indígenas caribenhos:

Depois de um tempo, comecei a cantar: *'Blow rings, rings/Delicate rings in the air;/ And drift, drift/ - something - away from despair'*. Eu ouvi essa versão da música em um *music-hall* em Glasgow, onde eu consegui entrar para assistir a uma matinê. [...]. *'And drift, drift/ Legions away from despair.'* Não podem ser "legiões". "Oceanos", talvez. "Oceanos distantes do desespero". Pode ser o mar, pensei. O Mar do Caribe. "Os caribenhos nativos dessa ilha faziam parte de uma tribo guerreira que resistia fortemente à dominação branca. Já no início do século XIX, eles invadiram uma das ilhas vizinhas que pertencia ao império britânico e dominaram a guarnição, sequestrando o governador, sua esposa e três filhos. Mas, atualmente, os caribes estão praticamente exterminados. As poucas centenas que restaram não se casam com os negros. Hoje, sua reserva, [...], é conhecida como "Bairro Carib". Antigamente, eles tinham, ou costumavam ter, um rei. Seu nome era Mopo. *Aqui está Mopo, o rei dos caribenhos!* Mas agora, todos estão praticamente exterminados. A oceanos de distância do desespero..." (Rhys, 1982, p. 105, tradução nossa).

Nota-se que, ao refletir sobre a canção, Anna narra a história dos nativos, os caribes, colocando-a entre aspas, o que nos permite inferir que se trata possivelmente de uma das histórias contadas por Francine. Vale destacar que o relato vai contra os registros históricos hegemônicos da época, que buscavam apagar as atrocidades cometidas pelos colonizadores contra os nativos. Além disso, tal fato ganha uma dimensão simbólica, pois se trata de uma "transmissão geradora de sentido" (Gagnebin, *apud* Bernd, 2018, p. 30) que a motiva a revisar criticamente o presente, reapropriando-se do passado. A partir dessa rememoração, Anna aponta para sua realidade como uma extensão desse passado, já que vivenciava na Inglaterra

uma trajetória de invisibilização advinda da segregação que sofria por ser mulher e por suas origens crioulas¹⁸.

Assim como a personagem Avó, de Carola Saavedra, Anna Morgan não teve qualquer êxito no agenciamento de sua subjetividade. Sem ter onde morar, passa toda sua vida em uma trajetória errante, vivendo em quartos de hotéis baratos, ao mesmo tempo em que lida com a depressão. Após ter sido abandonada pela madrasta e por seu amante, enfrenta a dura realidade de subempregos, de corista em bares a auxiliar de manicure. Anna termina completamente desorientada em um hospital, após passar mal devido a um aborto clandestino, e lá acorda “na desesperança de começar tudo, tudo de novo...” (Rhys, 1982, p. 188). Embora o final do relato sinalize que a emancipação de Anna Morgan esteja inviabilizada, devido à penúria imposta pelo patriarcado capitalista, que a relega à segregação, paradoxalmente é nesse momento de desespero que ela consegue ultrapassar, por um curto período, o entrelugar que ocupa, tanto na sociedade inglesa quanto na caribenha. Na inconsciência do momento, as memórias de Anna são evocadas de modo onírico: ela sonha que participa de um desfile de carnaval na Dominica, festa de celebração dos povos nativos e afro-caribenhos, a qual sempre assistiu somente pela janela de sua casa, pois sua família a impedia de participar. Memória-sonho que a acalenta na dor e a transporta para uma possível realidade em que ela consegue se sentir integrada, indo além das barreiras raciais e de classe ao conciliar suas múltiplas identidades.

Ao comparar as narrativas, constatamos duas possibilidades do romance de filiação. Maïke rompe com o legado de submissão vivido por suas predecessoras, ao passo que recupera sua ancestralidade indígena por meio da escrita. Anna Morgan procura se colocar num *continuum*, isto é, sobrevive por meio dos vestígios memoriais de sua infância na Dominica em uma tentativa de preservar sua própria história e a de seus ancestrais.

Tanto para Anna quanto para Maïke, a escrita é uma arma contra o silenciamento, pois permite não apenas a autodescoberta, mas também confrontar suas memórias traumáticas. Além disso, possibilita transmitir suas lembranças afetivas e culturais, compostas por resíduos de traços memoriais recompostos de forma fragmentária, que escapam ao registro hegemônico do poder.

¹⁸ “Crioulo/crioula” é um termo usado para se referir tanto aos descendentes de africanos quanto aos descendentes de europeus que nasceram no Caribe e se naturalizaram caribenhos. O termo crioulo não tem sentido pejorativo como acontece no Brasil, sendo uma representação do hibridismo cultural da região.

2. Exílio e Diáspora: mulheres subalternizadas na literatura.

2.1 Subjetividades femininas em trânsito: o exílio das mulheres subalternizadas

Edward Said (2003) nos diz que, embora o exílio seja uma questão muitas vezes retratada pela literatura canônica como uma experiência transcendente, trata-se de uma condição dolorosa, “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar...” (Said, 2003, p. 48), caracterizada pela separação de uma pessoa de suas origens, de sua história, por uma ruptura não só física, mas também identitária. Sendo assim, deve-se ir para além destas cartografias do exílio apresentadas pelas narrativas triunfais, heroicas e românticas, para, por fim, mapear experiências literárias que mais se aproximam dessa realidade, como a de mulheres e refugiados. Estes, por exemplo, ficam à margem dessas visões grandiosas acerca do tema, as quais, no fim das contas, nada mais são também do que “esforços para superar a dor mutiladora da separação.” (Said, 2003, p. 48).

Said (2003) ressalta que a grande diferença entre os exilados da antiguidade e os dos séculos XX e XXI encontra-se na proporção, já que, assim como no século anterior, o início deste é marcado pela ascensão das guerras modernas, do imperialismo e de governos totalitários, sobretudo no Oriente Médio, que resultam na imigração em massa, sendo, de fato, a “era dos refugiados”. Desde a publicação do texto de Said até a atualidade se passaram mais de duas décadas, mas, como evidenciam os fatos recentes — o agravamento da questão palestina e o genocídio financiado por Israel na faixa de Gaza, por exemplo —, pouco mudou

o cenário, mostrando-nos a importância de discutir questões como a do exílio, da imigração e da diáspora em pauta.

Um sujeito exilado ou diaspórico, na maioria das vezes, ao mesmo tempo em que precisa encarar a solidão, a incerteza e a luta pela sobrevivência, tem de lidar com o sentimento crônico de não pertencer a lugar algum e com a realidade do mundo globalizado que mitos nacionalistas tentam apagar. Segundo Said, a condição exílica é acompanhada de uma visão contrapontística, na qual, “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente” (Said, 2003, p. 63). Dessa forma, o exilado acaba buscando conforto nas memórias de sua terra natal (a qual idealiza nostalgicamente, transformando-a em uma espécie de mito). Essas memórias proporcionam breves sentimentos de pertença, e uma visão crítica e melancólica perante a realidade. Além de ter noção de seu impossibilitado regresso ao seu país de origem, está constantemente negociando valores entre diferentes culturas, “normalmente incompatíveis um com o outro” (Anzaldúa, 1987, p. 134), vivenciando choques culturais cotidianamente. Isso lhe proporciona também a consciência de que as fronteiras entre diferentes nações e continentes são ilusórias, já que ele “atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência” (Said, 2003, p. 62).

Em conformidade com o pensamento de Said, Susan Friedman (2001, p. 12) diz que esse hibridismo cultural resultante do viver fronteiriço pode ser transgressivo, como “uma força criativa capaz de abalar, desnaturalizar e até mesmo derrubar as formações culturais hegemônicas.”. Esse fenômeno é capaz de produzir contradiscursos às visões romantizadas, eurocêntricas e excludentes que permeiam o universo histórico e literário, característica ímpar nas narrativas de mulheres que escrevem sobre o exílio.

Assim, quando refletimos sobre sujeitos femininos enfrentando a questão exílica ou a diáspora, é preciso levar em consideração também a classe social e a etnia a qual pertencem e as opressões que sofrem cotidianamente, advindas do sistema patriarcal que atravessa coletivamente suas histórias. Glória Anzaldúa, escritora e feminista chicana, afirma que há apenas três direções a serem seguidas pelas mulheres: para a igreja, como uma freira; para as ruas, como uma prostituta; e para o lar, como uma mãe (2002, p. 39, tradução nossa). Com essa colocação, entende-se que o patriarcado delimita os espaços a serem ocupados por sujeitos femininos, os quais são determinados por condições econômicas e culturais. Trazendo essa visão para a realidade da mulher exilada, considerando que o exílio acarreta a perda das referências e do lar, ela acaba sendo condicionada às ruas. Tal situação pode ser benéfica para uma mulher de classe média alta, pois é uma chance de se empoderar, saindo do confinamento

do lar de forma bem-sucedida. Contudo, para as mulheres subalternas e de classe média baixa, que não possuem condições econômicas boas o suficiente para se autossustentar, acaba sendo um verdadeiro abismo. Muitas, nesse estado de vulnerabilidade, submetem-se a empregos exploratórios ou recorrem aos caminhos tristes da prostituição. Diversas notícias atuais nos comprovam isso, como por exemplo um acontecimento de 2018, que o jornal Estado de Minas publicou com a seguinte manchete: “Mulheres se prostituem no exílio para alimentar a família na Venezuela”. Logo após, é contada a trajetória de Alegría, 26 anos, professora de história e geografia, mãe, que, ao migrar da Venezuela para a Colômbia, viu-se trabalhando em um bordel, sujeita aos mais diversos tipos de exploração e violência, em decorrência da falta de oportunidade de conseguir um emprego.

É interessante pensar no mito literário fundador do exílio: a volta de Ulisses para Ítaca. Seu retorno é marcado pela dor do abandono da terra natal, mas se sobressaem as aventuras da viagem – nas quais mulheres ocupam posições secundárias –, noções de crescimento pessoal e a glorificação do herói. Contrariando esse mito, desde o século XX as narrativas de autoria feminina, sobretudo latino-americanas e caribenhas, vêm tirando o véu da romantização da condição exílica apresentada pela Odisseia. Denunciam-se, a partir da ficção e das autobiografias, trajetórias como as das narrativas de Rhys e Saavedra, colocando mulheres como protagonistas em narrativas de exílio e deslocamentos.

Para além dos contradiscursos sobre o exílio explorados nas obras de Jean Rhys e Carola Saavedra, que já foram anteriormente apresentados e que serão mais bem detalhados nos próximos subtópicos, é crucial ressaltar a contribuição de outras autoras relevantes. Como exemplo, mencionamos Jamaica Kincaid, Maryse Condé e Patrícia Galvão, que estão fora do nosso escopo, mas também serão analisadas, visto que a literatura delas ampliam e enriquecem essa discussão. Nesse sentido, é essencial destacar a obra e a trajetória da escritora e ativista martinicana Françoise Ega (1920-1976), cuja influência será brevemente apresentada neste contexto. Ega, assim como Rhys, ocupa um papel especial não só na literatura antilhana e pós-colonial, mas também na história da resistência de imigrantes afro e caribenhos que fugiram para a Europa durante o século XX, em busca de melhores condições de vida.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Ega se muda da Martinica para Marselha, na França. Era formada em datilografia e sempre sonhou em ser escritora, mas, antes de seu sonho tornar-se realidade, embora também fosse escolarizada, trabalhou por muitos anos como empregada doméstica para patroas burguesas sádicas. Ega não se submetia a esses empregos por necessidade, pois seu marido francês ganhava o suficiente para o sustento de toda a sua família. A busca por esse trabalho se deu “após ouvir sobre a rotina sofrida que outras mulheres

antilhanas passavam sendo domésticas, ela decidiu que também queria sentir na pele como suas irmãs negras, antilhanas e expatriadas se sentiam” (Siqueira, 2022, p. 41). Essa condição é exposta em cartas que nunca foram entregues, todas destinadas à escritora Maria Carolina de Jesus, sua “irmã brasileira”. Atualmente, não só as obras de Ega, mas também essa relação entre as duas escritoras, vem chamando a atenção da comunidade acadêmica. Diversos trabalhos vêm sendo publicados e desenvolvidos, dentre os quais se destaca a tese de doutorado de Maria Clara Braga Machado Campello, publicada em 2023 no repositório da Unb, cujo título é *Meu pranto, seu canto: correspondências possíveis entre as obras de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega*. Ademais, todas essas epístolas foram reunidas em uma coletânea denominada *Lettres à une noire* (1978), que hoje conta com a tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty para o português brasileiro (Todavia, 2021). Nelas, basicamente, a escritora relata à Maria Carolina que, além da xenofobia que sofria por ser uma mulher antilhana em um país europeu, tinha de enfrentar, assim como ela, a miséria, a maternidade, o machismo, o preconceito racial e a exploração, enquanto investia em seu desejado ofício da escrita: “Vivo correndo, como todas as donas de casa atoladas em serviço, leio livros condensados... Para escrever alguma coisa, preciso esconder meu lápis, senão as crianças somem com ele e com meus cadernos” (Ega, 2021).

Buscando trazer uma dimensão coletiva aos seus escritos, as histórias de outras mulheres negras e imigrantes nessa mesma condição vulnerável também atravessam sua narrativa pessoal, o que concede um grande valor histórico, documental e literário à obra. Em diversas passagens, Ega, além de denunciar a condição de suas irmãs, mostra ter dado assistência em processos burocráticos de instalação na França a várias dessas mulheres. Além disso, empenhava-se em ajudá-las com a barreira da língua, já que muitas chegavam sem saber falar francês, fato que mostra o impacto de seu ativismo e comprometimento com a luta por justiça social. Dar visibilidade e incentivar o contato com as obras dessa autora na presente pesquisa, por fim, mesmo que de forma sucinta, torna-se relevante. A leitura de seus textos capazes nos proporciona uma visão mais realista e plural da questão do exílio, a qual se aproxima bastante da encontrada nas obras das autoras estudadas. Sua escrita também nos ressalta a importância de estabelecer diálogos entre Brasil e Caribe a partir da literatura, o que acabou se tornando um dos objetivos que justifica o trabalho.

Historicamente, Brasil e Caribe compartilham entre si um passado violento e colonialista, caracterizado pelo genocídio de povos nativos, pela escravidão e por lutas em busca de autonomia e independência (Boyce-Davies, 2010, p. 748). Sendo assim, o período colonial em ambas as nações foi marcado por movimentos diaspóricos e migratórios. Os povos

nativos dos dois países assistiam os europeus roubarem suas terras e dizimarem sua população, mesmo período em que se deparavam com a chegada de navios lotados de pessoas afrodescendentes levadas até ali à força. Assim como os nativos, os que chegavam passariam por um trágico processo de desumanização, financiado pelos invasores europeus que cometeram as grandes atrocidades que hoje mancham de sangue toda a história colonial de nosso continente.

Como bem pontua Carole Boyce Davies (2010, p. 761), os sujeitos caribenhos diaspóricos dividem-se em três gerações: a primeira, que começou em 1948, com a embarcação britânica do navio *Empire Windrush*; a segunda, que teve início na década de 1960 e lutou bravamente contra o racismo, bastante ligada aos discursos pelos direitos civis e pelo poder do povo negro; e a terceira, composta por crianças afro-caribenhas, filhas de exilados morando na Inglaterra ou nos Estados Unidos, que já nasceram tendo acesso aos direitos civis, garantidos após as batalhas vencidas por seus ancestrais. Grande parte das escritoras caribenhas contemporâneas, para além das já apresentadas, como Edwidge Dandicat, Joan Riley e Paule Marshall, são parte da segunda ou da terceira geração. Em suas literaturas, as autoras abordam as problemáticas que enfrentam como mulheres diaspóricas em suas obras, como a questão do não pertencimento, da opressão de gênero, do racismo e das dificuldades de conciliação entre as diferentes culturas pelas quais transitam. Tais questões, como já vimos, também foram abordadas por Jean Rhys desde seus primeiros escritos, publicados na década de 30. Contudo, pode-se dizer que, embora ela tenha conexões com essa segunda geração devido ao caráter denunciativo de seus textos (tendo em vista também que seu último romance foi publicado em 1966) e ao considerar sua genealogia e histórico familiar, ela fez parte da primeira geração. Esse é um dos motivos que a coloca em uma posição fronteiriça na literatura caribenha. Uma escritora tipicamente desterrada, que carrega uma identidade cultural e literária multifacetada.

Carola Saavedra, por sua vez, ocupa também um entrelugar, assim como Rhys, e pode ser considerada parte de uma geração contemporânea de escritores brasileiros que vivem e escrevem sobre a diáspora. Na literatura brasileira, a temática da diáspora, do exílio e da migração se fazem presentes desde os primeiros registros literários. A figura do imigrante surge na segunda metade do século XIX com a primeira onda de imigração europeia no continente. Ocupando uma posição periférica em relação a outras pessoas expatriadas, como colonos e estrangeiros, a figura do imigrante não contava com o caráter denunciativo e o predomínio protagonismo que encontramos na literatura antilhana. Desde esse período até o final da Segunda Guerra Mundial, o imigrante surge de forma estereotipada, quase sempre como

figuras masculinas de comerciantes ou empregados, ocupando posições secundárias em contos e romances.

A partir da década de 70, contudo, com a ascensão das correntes de pensamento existencialistas e marxistas, aliadas à crise social e política causada pelo período ditatorial, as representações dessas figuras literárias passaram a mudar e ganhar maior notoriedade. Esse evento se intensificou ainda mais após a década de 80, período de profundas transformações econômicas e socioculturais, marcado também por um intenso processo de globalização e pela queda da União Soviética. Esse acontecimento acarretou sérias crises ideológicas, e por uma crise generalizada na América Latina (Tonus, 2011).

José Leonardo Tonus (2011) nos mostra como esses fatores impactaram no posicionamento estético dos escritores brasileiros. Em resposta ao colapso político, social e cultural que perdura até os dias de hoje, eles passaram a fazer uso da antimemória e do hibridismo textual, rompendo também com as fronteiras entre ‘centro’ e ‘periferia’. Além disso, Tonus ressalta a escolha destes por gêneros textuais como a autoficção, o romance familiar e de filiação, o que é possível constatar com o romance de Saavedra. Contudo, o pesquisador também nos diz que, apesar do foco central no tema, estas

Continuam a perpetrar uma doxa centrada na memória coletiva, reconstrução das origens e na necessidade da reterritorialização do sujeito expatriado, sem se questionarem sobre a permanência dos dispositivos excludentes que, durante séculos, determinaram as relações da alteridade no país: democracia racial, cordialidade, sincretismo, mestiçagem etc. (Tonus, 2011, p. 94).

Nesse sentido, muitas produções continuam focando apenas na importância da integração do sujeito desterrado, ocultando toda a complexidade de como se dá esse processo de inserção e as problemáticas que o envolvem. Ademais, ele ainda pontua que, assim como nas narrativas dos modernos e pré-modernistas, grande parte dos autores contemporâneos, seguindo uma lógica pós-colonial, criam alegorias a partir dessas figuras para retratar as relações ambíguas entre o Brasil e a Europa, sobretudo entre Brasil e Portugal, deixando em segundo plano a trágica situação na qual vivem as populações expatriadas.

Considerando que o teórico escreveu essas observações há aproximadamente uma década, percebemos, ao nos depararmos com narrativas mais atuais do que as publicadas em 2011, como a de Carola Saavedra, uma mudança nessa perspectiva. O foco passa justamente a ser as vivências e dilemas enfrentados por sujeitos deslocados, com a predominância do protagonismo feminino, o que nos mostra a necessidade de novos dispositivos de análise que permitem olhar a questão a partir de novos ângulos, por décadas praticamente ignorados.

Em suma, no próximo subtópico deste estudo, buscamos examinar as particularidades entre as trajetórias diaspóricas apresentadas nas narrativas a partir da análise comparada dos objetos de estudo. Isso se dará ao considerar que os dois romances retratam a migração e o exílio (seja como condição e/ou consciência). A partir deste recorte, analisamos a representação de protagonistas mulheres subalternizadas, vítimas dos movimentos diaspóricos contemporâneos. No geral, tais movimentos são resultantes das crises políticas e econômicas que perduram da segunda metade do século XX até os dias atuais. Eles se caracterizam por deslocamentos forçados para lugares desconhecidos, seja por questões religiosas, ideológicas ou voluntárias, impulsionados pela busca por melhores condições de vida, refúgio ou simplesmente pela necessidade de sobrevivência.

2.2 Vivendo à deriva: mulheres exiladas e diaspóricas em *Com armas sonolentas* (2018) e *Voyage in the dark* (1934)

“Desde os meus sete anos que estou procurando um local para estacionar e dizer: “Aqui eu estou bem!” (Maria Carolina de Jesus, Casa de alvenaria - Santana, Maria Carolina de Jesus, p. 86)

O *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010), organizado por Zilá Bernd, reúne textos que buscam conceituar como se configuram, a partir da literatura contemporânea, os diversos tipos de deslocamentos resultantes do capitalismo tardio e do mundo contemporâneo.

Na introdução, a pesquisadora destaca a importância de pensadores como Pascal Gin, Walter Moser, Pierre Ouellet, entre outros, para o projeto que resultou na coletânea. Bernd inicia chamando a atenção para Pascal, que, assim como Said em *Reflexões sobre o exílio* (2003), em seu artigo *Entre ambivalence et flexité: la mobilité culturelle et sa mobilisation littéraire dans l'écriture de la migration* (2008), busca mostrar os riscos de focar apenas nos aspectos positivos das experiências de mobilidade atuais, que podem limitar-se a visões reducionistas que ocultam suas complexas transformações culturais. Bernd (2004) observa como Moser também nos alerta para os perigos de se olhar o deslocamento apenas como uma das principais características contemporâneas resultantes da globalização. Moser defende que os estudos das mobilidades devem preocupar-se, sobretudo, com seus impactos culturais na

contemporaneidade, tais como o hibridismo cultural, as novas concepções de nação e pertencimento etc. Esse posicionamento foi posteriormente retomado por Simon Harel (2007), que passa a preocupar-se com as literaturas atravessadas pela mobilidade, trazendo análises literárias focadas nos hibridismos culturais e entrecruzamentos identitários. Com isso, ele coloca em destaque “a produção cultural e literária daqueles que não possuem espaço próprio, que devem se deslocar constantemente, na situação de exilados ou migrantes, que não encontraram ainda o lugar de pertencimento e de reconstrução identitária.” (Bernd, 2010, p. 14).

O pensamento de Pierre Ouellet também se mostra importante, sobretudo em seu ensaio “*L’esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*” (2005). Assim como os outros autores já mencionados, neste ensaio Ouellet apoia-se “igualmente na constatação de que a estabilidade entre os indivíduos é cada vez menor, já que eles se encontram em constantes deslocamentos, sentindo-se ‘desalojados’ em toda parte.” (Bernd, 20, p. 15). Outro aspecto importante é que Ouellet, assim como Nouss (2016), entende por migrações não apenas no seu sentido geocultural, ou seja, como deslocamento físico, mas também compreende os deslocamentos de “natureza ontológica e simbólica, ou seja, deslocamento do sentido e do ser na experiência da alteridade.” (Bernd, 2010, p. 15).

Por fim, tendo especialmente esses conceitos em vista, a obra *Dicionário das mobilidades culturais* (2010) se propõe a ser um glossário de tipologias das mobilidades. Para a análise dos romances, nos interessam os verbetes que fazem parte do eixo temático das “mobilidades migratórias transculturais: deriva, deslocamento, (des)reterritorialização, diáspora, errância/migrância, nomadismo, percurso e transnação”. Este conjunto abrange as diversas possibilidades de deslocamentos, impulsionados por processos traumáticos de emigração/migração, e que podem ocorrer não apenas com a mudança de uma comunidade étnica para outra, mas também a partir de migrações dentro de uma comunidade em específico, que na maioria das vezes condicionam à marginalização. Como já vimos, essa situação é comum às protagonistas dos dois romances.

Como bem observa Freitas (2020), a questão do deslocamento apresenta-se em primeiro plano na ficção de Rhys, pois suas protagonistas, além de terem seus direitos de pertença negados, não possuem uma conexão nacional sólida — considerando que se trata de mulheres colonizadas que lutam por sua subsistência, às margens de grandes metrópoles europeias — o que as coloca em uma situação constante de “busca, em vão, configurada como uma errância, por um lugar de pertencimento.” (Freitas, 2020, p. 96). Por ‘errância’, entende-se “um movimento incessante entre lugares, sem que seja possível encontrar um ponto de fixação ou

uma zona de conforto (Freitas, 2020, p. 61), ou seja, uma incessante e infrutífera busca por um lar, por fincar raízes. O termo errância, segundo Rita Godet (2010), carrega em si imagens ambivalentes. Ao mesmo tempo em que pode ser visto positivamente, como uma busca voluntária pela desterritorialização, como “viagem iniciática à descoberta de si mesmo e dos outros” (Godet, 2010, p. 189), assume também uma forma negativa de desenraizamento involuntário, que ocorre de forma violenta, sendo representada por figuras de imigrantes marginalizados, de refugiados, dos “errantes excluídos”, como a Anna Morgan de *Voyage in the dark*.

Já sabemos que Anna se muda do Caribe para Londres, mas é importante destacar que a protagonista vai revelando aos poucos, na primeira parte do romance, os motivos de seu exílio, seu passado e suas origens. A princípio, o que se sabe é que houve um deslocamento físico de um país tropical para a Inglaterra: “Quando havia uma brisa, o mar parecia ter milhões de lantejoulas; e nos dias calmos, parecia ser púrpura como Tiro e Sidónia” (Rhys, 1982, p. 14, tradução nossa). Observa-se uma travessia marcada pela desilusão e pelo estranhamento, em que, durante o processo, houve também um deslocamento de natureza ontológica e simbólica, o que fica evidente quando Anna diz: “As diferenças não eram apenas entre calor e frio; luz e escuridão; púrpura e cinzento. Havia uma diferença também na maneira em como eu me sentia assustada e na maneira em como eu me sentia feliz” (Rhys, 1982, p. 6, tradução nossa)¹⁹. Evoca-se, portanto, o conceito de ‘movimento migratório’, por meio do qual “o sujeito se emancipa de sua identidade primeira numa espécie de ‘tradução’ ou de translação do eu em outro.” (Godet, 2010, p. 192). Nota-se que a protagonista, após a mudança, passa a enxergar a si mesma como estrangeira, não só em relação à sua alteridade, mas também em relação a sua própria maneira anterior de experimentar o mundo: “Foi quase como nascer de novo.” (Rhys, 1982, p. 8, tradução nossa)²⁰:

Era como se uma cortina tivesse caído, escondendo tudo o que eu conhecia. Era quase como se tivesse nascido de novo. As cores eram diferentes, os cheiros diferentes, a sensação que as coisas davam, mesmo interiormente, era diferente. Não apenas a diferença entre calor e frio; luz e escuridão; púrpura e cinzento. Mas uma diferença na forma como me sentia assustada e na forma como me sentia feliz. No início, não gostava de Inglaterra. Não conseguia me habituar ao frio. Por vezes, fechava os olhos e fingia que o calor da lareira, ou as roupas de cama enroladas à minha volta, eram o calor do sol; ou olhava para a Market Street, para a baía. (...). A Market Street cheirava a vento, a rua estreita cheirava a pretos e a fumo de lenha e a bolinhos de peixe salgados fritos em banha. (Quando as mulheres negras vendem bolinhos de peixe na savana, carregam-nos em tabuleiros à cabeça. "Bolinhos de peixe salgados,

¹⁹ “Not just the difference between heat, cold; light darkness; purple, grey. But a difference in the way I was frightened and the way I was happy.” (Rhys, 1982, p. 6)

²⁰ “It was almost like being born again.” (Rhys, 1982, p. 8)

todos doces e encantadores, todos doces e encantadores"). (Rhys, 1984, p. 8, tradução nossa)²¹.

Neste trecho, evidencia-se a presença da consciência dupla apontada por Said. A ansiedade de Anna por estar em uma terra estrangeira, como já visto, faz com que ela recorra constantemente às lembranças de seu passado em sua recém deixada terra natal, de forma que esta faça parte de seu presente. Considerando que “a nostalgia do país de origem é uma armadilha da memória afetiva, que captura o sujeito num passado imóvel que lhe dá segurança” (Godet, 2010, p. 204), pode-se considerar que esse apelo às memórias afetivas e sensoriais – pela evocação da memória olfativa, dos aromas, melodias e paisagens relacionadas ao seu país de origem – é uma tentativa de Anna de materializar seu passado. É nele em que a personagem pode se ancorar, mesmo que de forma subjetiva, em segurança, frente a instabilidade e a falta de perspectivas de seu presente no país europeu.

Considerando que “não existe perto para o estrangeiro que se recusa a se enraizar para seguir vivendo o seu exílio imaginário” (Godet, 2010, p. 205), a negação de Anna em conciliar as duas culturas fica evidente quando diz: “Às vezes, era como se eu estivesse de volta lá e como se a Inglaterra fosse um sonho. Em outros momentos, a Inglaterra era a coisa real e lá fora é que era um sonho, mas eu nunca conseguia encaixá-los.” (Rhys, 1984, p. 8, tradução nossa). É possível inferir que essas dicotomias culturais alimentadas por ela (Inglaterra como sinônimo de frio, cinza, tristeza, monotonia, e o Caribe de calor, cores, alegria, movimento, diversidade), assim como a recorrente busca por memórias afetivas, são uma das formas de preservar sua própria identidade, uma maneira de continuar se sentindo pertencente à terra abandonada.

Após ser expulsa da casa de sua madrastra, Anna passa a viver ainda mais desolada, agora em insalubres quartos de hotéis, sem ter sequer condições de pagar por eles. Sobre os

²¹ It was if a curtain had fallen, hiding everything I had ever know. It was almost like being born again. The colours were different, the smells different, the feeling things gave you right down inside yourself was differernt. Not just the difference between heat, cold; light, darkness; purple, grey. But a difference in the way I was frightened and the way I was happy. I didn't like England at first. I couldn't get used to the cold. Sometimes, I would shut my eyes and pretend that the heat of the fire, or the bed-clothes drawn up round me, was sun-heat; or I looking down Market Street to the Bay. Market Street smelt of the wind, but the narrow street smelt of niggers and woodsmoke and salt fishcakes fried in lard. (When the black women sell fishcakes on the savannah they carry them in trays on their heads. They call out. 'Salt fishcakes, all sweet an'charmin', all sweet and' charmin'.') It was funny, but that was what i thought about more than anything else – the smells of the streets and the smells of frangipanni and lime juice and cinnamon and cloves, and sweets made of ginger and syrup, and incense after funerals or Corpus Christi processions, and the patients standing outside the surgery next door, and the smell of the sea-breeze and the different smell of the land-breeze. *Sometimes, it was as if I were back there and as if England were a dream. At other times England was the real thing and out there was a dream, but I could never fit them together.*” (RHYS, 1984, p. 8).

hotéis, Lauren Elkin (2022, p. 183) diz ser o “lar do estrangeiro, do desajustado, do incapaz-de-se-entrosar”. Sendo assim, a partir de então, Anna torna-se de fato uma figura errante. Pode-se dizer que o abandono de Hester é a concretização de seu desterro, sendo que essa ruptura a joga no percurso da errância, caracterizado pela “ausência de itinerário fixo, pelo caráter imprevisível do trajeto, flutuando ao sabor dos objetos encontrados no caminho” (Bouvet, 2010, p. 332), literalmente uma viagem no escuro. Nota-se que, no capítulo subsequente, a linearidade narrativa que a protagonista tenta estabelecer no início vai se perdendo, pois há um salto temporal e o aumento do tom confessional, o que reflete a imprevisibilidade de sua condição:

Era triste quando ficávamos acordados, e depois começava a clarear e os pardais começavam - era triste, um sentimento solitário, um sentimento de desesperança. Quando os pardais começavam a cantar. Mas durante o dia ficava tudo bem. E quando se bebia um copo, sabia-se que era a melhor maneira de viver no mundo, porque tudo podia acontecer. Não sei como é que as pessoas vivem quando sabem exatamente o que lhes vai acontecer todos os dias. Parece-me que é melhor estar morta do que viver assim. Vestir-me para ir ter com ele e sair do restaurante e as luzes nas ruas e então entrar num táxi e ele te beija para ir embora. Um mês parecia uma semana e eu pensava: 'Já estamos em junho'. (Rhys, 1984, p. 75, tradução nossa)²²

Percebe-se também o estado depressivo e desesperançoso de Anna. Essa melancolia a atingia por estar em constante movimento, já que mudava de moradia com frequência devido à penúria financeira. Sua falta de agenciamento resultava em dias iguais e tediosos, o que acaba levando-a ao alcoolismo como uma forma de escape. Seu vício se agrava ainda mais após receber a carta do amigo de Walter, que contava que ele não queria mais contato e que não a amava mais — o que sabemos que nunca ocorreu. Anna também não o amava, mas se apegou a ele, já que, por pior que tenha sido o relacionamento, tiveram alguns momentos juntos que lhe proporcionaram certa felicidade. Como exemplo, mencionamos o dia em que ele a levou a *Savernake Forest*, o que de certa forma a fez sentir-se próxima das ilhas caribenhas: “Eu não imaginava que Londres podia ser tão bonita.” (Rhys, 1982, p. 78, trad. Nossa)²³. Mas a

²² When it was sad was when you lay awake, and then it began to get light and the sparrows started – that was when it was sad, a lonely feeling, a hopeless feeling. When the sparrows started to chirp. But in the daytime it was all right. And when you’d had a drink you knew it was the best way to live in the world, because anything might happen. I don’t know how people live when they know exactly what’s going to happen to them each day. It seems to me it’s better to be dead than to live like that. Dressing to go and meet him and coming out of the restaurant and the lights in the streets and getting into a taxi and when he kissed you in the taxi going there. A month seemed like a week and I thought, ‘It’s June already.’ Sometimes it was hot that summer. The day we went to Savernake it was really hot. I had been sitting out on Primrose Hill. There were swarms of children there. Just behind my chair a big boy and a little one were playing with a rope. The little one was being tied up elaborately, so that he couldn’t move his arms or legs. When the big one gave him a push he fell flat. (Rhys 1984, p. 75-76).

²³ “I didn’t know England could be so beautiful.” (Rhys, 1982, p. 78).

associação é barrada por sua consciência, que sempre estabelece contrapontos: “Mas quando comecei a falar sobre as flores de lá, tive a sensação de estar em um sonho, entre duas coisas que não conseguiam se encaixar, era como se eu estivesse inventando os nomes” (Rhys, 1984, p. 77-78, tradução nossa)²⁴. Além disso, Walter lhe proporcionou uma ilusão de segurança afetiva e financeira, aspecto que mais lhe assustava e que para ela era inalcançável naquele momento. Considerando sua situação fragilizada, solitária e errante, sua impossibilidade de regressar ao seu país natal, de ascensão econômica e de se integrar na sociedade inglesa de forma efetiva, sujeitar-se a uma relação em que ela era vista praticamente como uma prostituta – já que, ao final de cada encontro, Walter lhe dava dinheiro –, apresentava-se como uma das únicas soluções possíveis.

Importante ressaltar novamente que, antes mesmo dessa decepção amorosa e do abandono por sua madrasta, viver na Inglaterra já era um pesadelo para ela. Além do incômodo com o clima frio, desde a infância, a partir dos livros que lia e do que seus parentes lhe contavam, já tinha uma visão negativa em relação ao país.

Eu tinha lido sobre Inglaterra desde que me tornei leitora - tudo é menor e pior, não importa - isto é Londres - centenas de milhares de pessoas brancas e casas escuras, todas iguais, a olhar para baixo, umas a seguir às outras, todas /igualmente, todas coladas umas às outras - as ruas como se fossem barrancos lisos de merda e as casas escuras - oh, não vou gostar deste lugar, não vou gostar deste lugar, não vou gostar deste lugar- vai se acostumar, Hester sempre dizia que no começo me sentiria como um peixe fora de água, mas que logo me habituaria - (Rhys, 1984, p. 40, tradução nossa)²⁵.

Nessa passagem, nota-se também a negação por parte da narradora em pertencer a esse novo cenário. Ao contrário do que Hester diz, Anna não se acostuma, pois já sabemos que para ela habituar-se é o mesmo que tornar-se igual à madrasta que, para ela, é praticamente a personificação da Inglaterra, representando tudo o que despreza: a rispidez, o conservadorismo, o preconceito, a cultura branca, os padrões eurocêntricos. Sendo assim, Anna resiste ao escolher continuar sendo um ‘peixe fora d’água’, isto é, ao não negar sua própria origem, seu modo de falar e de ver o mundo, em troca das imposições de sua madrasta, que insiste em que ela se torne uma *lady*. Após se distanciar de Hester, por fim, ao se assumir estrangeira em seu novo círculo social, sua má impressão sobre a sociedade inglesa se confirma. Anna estava

²⁴ “But when I began to talk about the flowers out there I got that feeling of a dream, of two things that I couldn’t fit together, and it was as if I were making up the names.” (Rhys 1984, p. 77-78).

²⁵ “I had read about England ever since I could read – smaller meaner everything is never mind – this is London – hundreds thousand of white people white people rushing along and the dark houses all alike frowning down one after the other all /alike all stuck together – the streets like smooth shit-in ravines and the dark houses frowning down – oh I’m not going to like this place I’m not going to like this place I’m not going to like this place – you’ll get used to it Hester kept saying I expect feel like a fish out of water but you’ll soon get used to it”. (Rhys, 1984, p.40).

constantemente fugindo dos olhares masculinos ao andar pelas ruas, como nos mostram diversas passagens. Por exemplo, no dia em que conheceu Walter, que, junto com seu amigo Jeffries, seguiu ela e Maudie, sua colega do grupo de coristas, até conseguirem proximidade suficiente para abordá-las: “Continuamos andando. ‘Não olhe em volta’, disse Maudie, ‘dois homens estão nos seguindo. Acho que estão tentando mexer com a gente’”. (Rhys, 1982, p. 11, tradução nossa)²⁶. Logo, passou a ser vítima de xenofobia e a ser estereotipada até mesmo por sua amiga Maudie que, nesse mesmo dia em que conhecem Walter, diz: “Ela está sempre fria”, disse Maudie. Não consegue evitar. Nasceu num país quente. Ela veio das Índias Ocidentais ou de outro lugar qualquer, não é, criança? As meninas chamam-lhe de *Hotentote*. Não é uma pena?” (Rhys, 1982, p. 12, tradução nossa)²⁷. Se no início da narrativa Anna fazia questão de se autoafirmar, conforme sua autoconsciência em relação a sua alteridade aumenta, como forma de se proteger, ela passa a ocultar sua verdadeira identidade em certas ocasiões. Assim, passa a se comportar de forma lacônica ao perceber atitudes xenofóbicas e racistas de pessoas em seu convívio, como na seguinte cena em que Ethel, dona de um dos pensionatos em que se acomodou, faz comentários depreciativos sobre uma das atrizes que atuou no curta-metragem mudo *Three-Fingered Kate* (1910), que assistiram juntas:

Ethel disse: “Viu aquela garota? – a que estava atuando em *Three-Fingered Kate*? Reparou no cabelo dela? Quer dizer, reparou nos cachos que ela tinha atrás? E eu pensava “Tenho dezenove anos e tenho que continuar vivendo, vivendo e vivendo.” ‘Bem,’ disse ela, ‘essa menina que fez *Three-Fingered Kate* era estrangeira. O meu amigo que trabalhou na plateia me contou. (...) “Ela era?” Eu disse. Sim. Não podiam ter arranjado uma menina inglesa para o papel? Era só porque ela tinha aquele jeito suave e nojento que as estrangeiras têm. E tinha cachos vermelhos no seu cabelo preto e não se importava com nada. O seu próprio cabelo era curto e preto, não vê? E ela simplesmente foi lá e pôs cachos vermelhos. Uma garota inglesa não teria feito isso. A minha amiga disse que todo mundo ria dela pelas suas costas. “Não reparei”, disse eu. Achei ela muito bonita. “O que acontece é que o vermelho fotografa o preto, não veem? (...) Uma garota inglesa teria mais respeito por si mesma, não deixaria que as pessoas rissem dela assim, pelas costas.” (Rhys, 1982, p.93-94, tradução nossa)²⁸.

²⁶ “We walked on. ‘Don’t look round,’ Maudie said, ‘Two men are following us. I think they’re trying to get off with us.’” (Rhys, 1982, p. 11).

²⁷ “She’s always cold,’ Maudie said. ‘She can’t help it. She was born in a hot place. She was born in the West Indies or somewhere, weren’t you, kid? The girls call her the Hottentot. Isn’t it a shame?’” (RHYS, 1982, p. 12).

²⁸ Ethel said, ‘Did you see that girl — the one who was doing *Three-Fingered Kate*? Did you notice her hair? I mean, did you notice the curls she had on at the back?’ I was thinking, ‘I’m nineteen and I’ve got to go on living and living and living.’ ‘Well,’ she said, ‘that girl who did *Three-Fingered Kate* was a foreigner. My friend who was working in the crowd told me about it. ‘Was she?’ I said. ‘Yes. Couldn’t they have got an English girl to do it? It was just because she had this soft, dirty way that foreign girls have. And she stuck red curls on her black hair and she didn’t care a scrap. Her own hair was short and black, don’t you see? and she simply went and stuck red curls on. An English girl wouldn’t have done that. Everybody was laughing at her behind her back, my friend said.’ ‘I didn’t notice,’ I said. ‘I thought she was very pretty.’ “The thing is that red photo-graphs black, d’you see? Well, an English girl wouldn’t have done that. An English girl would have respected herself more than to let people laugh at her like that behind her back.’ (Rhys, 1982, p. 93-94).

Ethel, sem saber ou sem se preocupar com o fato de que Anna era também uma imigrante, expõe seu incômodo com o fato de a atriz ser estrangeira, referindo-se a ela de forma pejorativa, ao ponto de chamá-la de “suja e nojenta” apenas por seu jeito e por seus cabelos curtos e encaracolados, fora dos padrões ingleses. E ainda comenta com escárnio o fato dos outros integrantes do filme rirem dela pelas costas, dando a entender que as inglesas são superiores às mulheres de outras nacionalidades. Anna, embora de certa forma tenha sido ofendida pelos comentários, não contesta e nem estabelece discussões (como provavelmente faria se a conversa fosse com Hester), reagindo apenas com perguntas retóricas e rebatendo de forma indireta, ao contrariar a opinião da mulher, dizendo que tinha achado a atriz muito bonita.

Tal episódio viria a ocorrer novamente, quando, em uma conversa banal, Ethel reafirma seu ódio por estrangeiros, e ainda se indigna com a falta de conivência de Anna diante sua opinião:

“Odeio homens”, disse Ethel. Os homens são uns demônios, não são? Mas é claro que não me importo nada com eles. Por que é que havia de me importar? Posso ganhar a minha vida por conta própria. Sou massagista - sou uma massagista sueca. E, atenção, quando digo que sou massagista, não me refiro a esses estrangeiros nojentos. Não detesta estrangeiros?” “Bem”, disse eu, “acho que não; mas, como vê, não conheço muitos. “O quê?” disse Ethel, com um ar surpreendido e desconfiado, ‘não os odeia?’ (Rhys, 1984, p. 95, tradução nossa)²⁹.

A essa altura, Anna já tinha plena consciência dos olhares inquisitivos que despertava ao perambular pelas ruas não só por ser estrangeira, mas também simplesmente por ser mulher. Nesse momento, encontrava-se em um estado de profunda indiferença e depressão perante a sua condição, da qual buscava esquecer se embriagando, comprando casacos de pele e roupas nas quais pudesse se esconder, ou escavando memórias de sua infância. Devido à falta de dinheiro e à falta de experiência, após uma negociação com Ethel, começa a trabalhar para ela como manicure, ao mesmo tempo em que passa a ter problemas fisiológicos, que descobre logo ser sintomas de gravidez, a qual se recusa em acreditar até o fim (“Não pense nisso, não pense nisso, porque pensar faz com que aconteça.” (Rhys, 1982, p.138, tradução nossa)³⁰). Nesse meio tempo, Anna estabelece, apenas por dinheiro, uma breve relação com um homem casado, Carl, apresentado por Maudie, e chega um momento em que não consegue trabalhar devido aos

²⁹ ‘I hate men,’ Ethel said. ‘Men are devils, aren’t they? But of course I don’t really care a damn about them. Why should I? I can earn my own living. I’m a masseuse — I’m a Swedish masseuse. And, mind you, when I say I’m a masseuse I don’t mean like some of these dirty foreigners. Don’t you hate foreigners?’ ‘Well,’ I said, ‘I don’t think I do; but, you see, I don’t know many.’ ~ ‘What?’ Ethel said, looking surprised and suspicious, ‘you don’t hate them?’ (Rhys, 1984, p. 95).

³⁰ Don’t think of it, don’t think of it. Because thinking of it makes it happen. (Rhys, 1982, p. 138).

enjoos e seu estado psicológico cada vez mais debilitado. Como consequência, Anna acaba sendo expulsa do quarto que alugava, sob a acusação de prostituição, pois Ethel desconfiava da relação dela com Carl, e de que não estava pagando aluguel. A partir disso, as mudanças de hotel tornaram-se ainda mais frequentes, aumentando seu sentimento de claustrofobia:

Então chegou o táxi; e as casas do outro lado da rua pareciam tão pequenas e escuras, depois vi casas grandes, mas também escuras, todas exatamente iguais. E percebi que em toda a minha vida sempre soube que isso iria acontecer, e que tive medo por muito tempo, tive medo por muito tempo. É claro, todas as pessoas têm medo. Mas agora em mim ele crescia, tinha-se tornado gigantesco; preenchia a mim e o mundo inteiro. (Rhys, 1982, p. 82, tradução nossa)³¹.

As observações sobre todas as casas parecerem iguais, escuras, inóspitas aparecem desde o início, mas tornam-se ainda mais presentes após o desencadeamento dos fatos. Nesta passagem, ela demonstra completa desorientação, e, de forma subentendida, seu medo por estar grávida, situação que a colocou ainda mais no caminho da marginalização.

Na entrevista concedida para Peter Burton (1970), Rhys conta que *Voyage in the dark* surgiu de seu desejo de escrever sobre Londres. Conforme a situação de Anna se agrava, a cidade vai se tornando sua principal antagonista, ao ponto de cogitar sair dela a qualquer custo:

Às vezes, é impossível não acreditar na sensação de que foi um sonho. A luz e o céu e as sombras e as casas e as pessoas - tudo fazia parte do sonho, tudo se encaixava e tudo estava contra mim. Mas havia outros tempos em que um belo dia, ou uma música, ou uma olhada para o espelho que fazia eu me sentir bonita, me faziam recomendar a imaginar que não havia nada que eu não pudesse fazer, nada em que eu não pudesse me tornar. Imaginando sabe Deus o quê. Imaginando que o Carl diria: "Quando eu for embora de Londres, te levo comigo". E imaginar que, apesar dos seus olhos terem aquele olhar - isto é só enquanto estou aqui, e espero que me compreendas. (Rhys, 1982, p. 84, tradução nossa)³².

A partir disso, nota-se que a protagonista deixa de trilhar o caminho da errância, passando efetivamente para o da deriva. Neste momento, a procura mesmo que desesperançosa por um lugar deixa de existir: ela se perde completamente no percurso, e seu único objetivo

³¹ Then the taxi came; and the houses on either side of the street were small and dark and then they were big and dark but all exactly alike. And I saw that all my life I had known that this was going to happen, and that I'd been afraid for a long time, I'd been afraid for a long time. There's fear, of course, with everybody. But now it had grown, it had grown gigantic; it filled me and it filled the whole world. (Rhys 1982, p. 82).

³² Sometimes not being able to get over the feeling that it was a dream. The light and the sky and the shadows and the houses and the people — all parts of the dream, all fitting in and all against me. But there were other times when a fine day, or music, or looking in the glass and thinking I was pretty, made me start again imagining that there was nothing I couldn't do nothing I couldn't become. Imagining God knows what. Imagining Carl would say, "When I leave London, I'm going to take you with me." And imagining it although his eyes had that look — this is just for while I'm here, and I hope you get me. (Rhys, 1982, p. 84).

passa a ser a sobrevivência e a fuga, tanto do espaço urbano quanto de sua condição trágica, independentemente de como ela possa acontecer.

O termo ‘deriva’ muito se aproxima da errância, no sentido de denotar um “desvio, com mudança de rumo espacial” (Souza, 2010, p. 88), e se distancia apenas por não apresentar significados ambivalentes. Ao contrário da figura errante, que pode traçar um percurso positivo, a figura da deriva constitui-se exclusivamente por descrever “seres marginalizados que, além de terem perdido seus caminhos e suas memórias no labirinto, são levadas a praticarem crimes e massacres.” (Souza, 2010, p. 91).

Anna não praticou nenhum crime ou massacre, mas se perdeu em sua própria reivindicação por um lugar. Tal estado chegou ao ponto de Anna deixar-se viver completamente ao acaso, transformando a si mesma em mercadoria. Além disso, sujeitar-se a uma situação que coloca sua vida em risco, considerando que o aborto na Inglaterra só foi legalizado em 1967 e que o romance se ambienta na década de 30. Ou seja, a protagonista com certeza faz o procedimento correndo não só o risco de perder sua vida, mas também de ser presa.

No âmbito da estrutura, é possível aproximar a narrativa do pensamento à deriva desde seu início, pois uma de suas características é também questionar sobre a sociedade de consumo (Souza, 2010, p. 89), e logo nas primeiras páginas vemos a protagonista ter pensamentos como:

“Seria horrível se fosse sempre assim. Não é possível. Tem que acontecer algo para que as coisas mudem”. E depois pensei: “Sim, está tudo bem. Sou pobre e as minhas roupas são baratas e provavelmente eu serei assim para sempre. E tá tudo bem”. Foi a primeira vez na minha vida que pensei sobre isso. Sobre os que não têm dinheiro, os que têm uma vida de besta. Talvez agora eu seja uma dos que têm uma vida assim. (Rhys, 1982, p. 23, tradução nossa)³³.

Desde o começo de sua vida em Londres, Anna se dá conta de que estava agora em uma sociedade que a julgava pelas aparências, sobretudo por ser mulher. Diariamente a personagem ouvia comentários como “se uma garota tem muitas roupas boas e um casaco de peles, ela tem alguma coisa, não há como fugir a isso”. (Rhys, 1984, p. 45, tradução nossa)³⁴. Paulatinamente ela se conscientiza de estar em uma sociedade que cultiva valores capitalistas, onde os bens materiais frequentemente são valorizados mais do que o próprio ser humano, e onde a falta de

³³ ‘It would be too awful if it were always going to be like this. It isn’t possible. Something must happen to make it different.’ And then I thought, ‘Yes, that’s all right. I’m poor and my clothes are cheap and perhaps it will always be like this. And that’s all right too.’ It was the first time in my life I’d thought that. The ones without any money, the ones with beastly lives. Perhaps I’m going to be one of the ones with beastly lives. They swarm like woodlice when you push a stick into a woodlice-nest at home. And their faces are the colour of woodlice. (Rhys, 1982, p. 23).

³⁴ “if a girl has a lot of good clothes and a fur coat she has something, there’s no getting away from that.” (Rhys, 1984, p. 45).

dinheiro é associada a uma vida miserável, confinada às margens: As pessoas são muito mais baratas do que as coisas. E olha aqui! Alguns cães são mais caros do que seres humanos, não são? E quanto a alguns cavalos..." (Rhys, 1982, p. 46, tradução nossa)³⁵.

Contudo, a partir do final da segunda parte e até o desfecho, a narrativa vai se delineando de forma mais evidente como o reflexo de um pensar à deriva, como uma ficção do esquecimento, da linha interrompida, pois as voltas ao passado tornam-se menos frequentes. Essas retomadas, porém, não deixam de existir; quando aparecem, são ainda mais intensas e entrelaçadas ao presente. Isso demonstra o desespero da personagem em preservar as memórias de seu passado, suas únicas referências às quais podia ancorar-se, e que via aos poucos se perdendo em sua realidade desoladora.

Nas narrativas de linha interrompida, no âmbito temporal, “tudo é simultâneo, os instantes são multiplicados *ad infinitum*, sem que existam elos articuladores entre o passado e o presente.” (Souza, 2010, p. 91), o que vemos acontecer nas idas e vindas de Anna ao passado. Souza (2010, p. 92) diz que a deriva se determina a partir da ótica do *musement*, que significa “movimento contínuo do pensamento; um discurso interior, em associações livres, em forma de sonhos e meditações”. Isso fica nítido no último parágrafo da segunda parte do romance, quando Anna, após uma conversa um tanto constrangedora em seu quarto com Ethel, cobrando o aluguel, vai se deitar e então lhe vem à mente uma cena onírica, em que Francine aparece consolando-a após um pesadelo, e indaga a si mesma se a imagem mental se trata de um sonho ou de uma memória:

Ela foi embora. E eu fiquei ali deitada, refletindo... Ela sorria e pousava a tábua e eu dizia: Francine, tive um sonho horrível - é só um sonho, dizia ela - e na tábua a chávena e o pires azuis e o bule de prata, para eu ter a certeza de que tinha recomeçado a minha bela vida - como um exercício de cinco dedos tocado muito lentamente no piano, como um jardim cercado por um muro alto - e de vez em quando pensava que tudo era apenas um sonho, que nada nunca tinha acontecido... (Rhys, 1982, p. 135, tradução nossa)³⁶.

Na terceira parte, Anna se encontra completamente absorta pela sua realidade, e não há mais cenas em que revive o passado a partir de suas recordações, mas este aparece como plano de fundo em um sonho:

Sonhei que estava num navio. Do convés viam-se pequenas ilhas - bonecos de ilhas - e o navio navegava num mar de bonecos, transparente como vidro. Alguém sussurrou

³⁵ “People are much cheaper than things. And look here! Some dogs are more expensive than people, aren’t they? And as to some horses...” (Rhys, 1982, p. 46).

³⁶ She went out. And I lay there and thought... She’ll smile and put the tray down and I’ll say Francine I’ve had such an awful dream - it was only a dream she’ll say - and on the tray the blue cup and saucer and the silver teapot so I’d know for certain that it had started again my lovely life - like a five-finger exercise played very slowly on

em meu ouvido: "Essa é a tua ilha de que tanto falas". E o navio estava a navegar muito perto de uma ilha, que era a nossa casa, embora as árvores fossem tão diferentes. Eram árvores inglesas, com as folhas a arrastarem-se na água. Tentei agarrar-me a um ramo e ir para terra, mas o convés do navio expandiu-se. Alguém tinha caído no mar. E lá estava um marinheiro carregando um caixão de uma criança. Levantou a tampa, fez uma reverência e disse: "O menino bispo", e um anãozinho calvo sentou-se no caixão. Vestia as mesmas vestes de um padre. Tinha um grande anel azul no seu terceiro dedo. Devia beijar o anel", pensava eu no meu sonho, "e depois ele começava a dizer "In nomine Patris, Filii...". Quando se levantou, o menino bispo parecia um boneco. Os seus olhos grandes e claros num rosto estreito e cruel rolavam como os de uma boneca quando a inclinamos de um lado para o outro. Fez uma reverência da direita para a esquerda enquanto o marinheiro o segurava. Mas eu pensava: "O que é que acontece no mar?" e tive uma terrível queda do coração. Ainda tentava subir ao topo e chegar à terra. Dava passos largos, escalava, voava, entre figuras confusas. Estava sem forças e muito cansada, mas tinha de continuar. E o sonho atingiu um clímax de falta de sentido, de cansaço e de impotência, e o convés subia e descia. Foi engraçado como, depois disso, continuei a sonhar com o mar. (Rhys, 1889, p. 164-165, tradução nossa)³⁷.

É uma cena bastante simbólica, pois demonstra o desejo de Anna de regressar à sua terra natal e mais uma vez sua impossibilidade, até mesmo por meio de sua imaginação. Em seu sonho, as ilhas aparecem como se fossem habitadas por ‘bonecos’, isto é, seres artificiais e, além disso, inundadas por árvores inglesas, criaturas estranhas e coisas sem sentido. É como se Anna estivesse lutando, mesmo que inconscientemente, contra o apagamento de si, a dissolução de seu passado, onde se encontravam as referências que a faziam se sentir humana, contra o acaso imposto. É como se Anna estivesse em um labirinto, que, dentro dos conceitos de mobilidade, significa “o esquecimento de tudo, a perda de referências e um ato de morte.” (Souza, 2010, p. 94), condição anunciada pela narradora protagonista já no primeiro capítulo da terceira parte:

Nunca havia cenas. Não havia nada para fazer cenas. Mas deixei de sair; deixei de querer sair, o que aconteceu muito facilmente. É como se eu tivesse sempre feito isso - vivido em algumas divisões e ia apenas de uma à outra. A luz tem uma cor diferente a cada hora e as sombras caem de forma diferente e fazem padrões diferentes. Sentia-me tranquila, mas quando tentava pensar

the piano like a garden with a high wall round it - and every now and again thinking I only dreamt it, it never happened... (Rhys, 1982, p. 135).

³⁷ I dreamt that I was on a ship. From the deck you could see small islands - dolls of islands - and the ship was sailing in a dolls' sea, transparent as glass. Somebody said in my ear, 'That's your island that you talk such a lot about.' And the ship was sailing very close to an island, which was home except that the trees were all wrong. These were English trees, their leaves trailing in the water. I tried to catch hold a branch and step ashore, but the deck of the ship expanded. Somebody had fallen overboard. And there was a sailor carrying a child's coffin. He lifted the lid, bowed and said, 'The boy bishop,' and a little dwarf with a bald head sat up in the coffin. He was wearing a priest's robes. He had a large blue ring on his third finger. 'I ought to kiss the ring,' I thought in my dream, 'and then he'll start saying "In nomine Patris, Filii..."'. When he stood up, the boy bishop was like a doll. His large, light eyes in a narrow, cruel face rolled like a doll's as you lean it from one side to the other. He bowed from right to left as the sailor held him up. But I was thinking, 'What's overboard?' and I had that awful dropping of the heart. I was still trying to walk up the deck and get ashore. I took huge, climbing, flying strides among confused figures. I was powerless and very tired, but I had to go on. And the dream rose into a climax of meaninglessness, fatigue and powerlessness, and the deck was heaving up and down. It was funny how, after that, I kept on dreaming about the sea. (Rhys, 1889, p. 164-165).

é como se estivesse frente a frente com um muro alto e escuro. Na verdade, tudo o que queria era a noite, e deitar-me no escuro e puxar o lençol sobre a cabeça e dormir, e antes que eu percebesse onde estava já seria noite - isso é uma coisa boa. (...). Puxar o lençol sobre a cabeça enquanto penso: "Ele se cansou mim" e "Nunca, nunca, nunca". E depois adormecer. Dorme-se muito depressa quando se está assim e também não sonhamos. É como se estivéssemos mortos. (Rhys, 1982, p. 141, tradução nossa)³⁸.

Nota-se que ela começa esse capítulo relembando uma conversa em que Ethel lhe contava ter sido abordada por detetives policiais, que buscavam saber sobre suas certificações e qualificações profissionais, como se ela fosse uma “estrangeira suja”. Ethel diz ainda que essa foi a única coisa que conseguiu se lembrar bem, ou seja, um passado muito recente, que só não era ainda esquecível porque praticamente tinha acabado de vivenciar. Logo após, Anna diz não haver mais nada para “elaborar cenas”, ou seja, nenhuma memória da qual podia se recordar, deixando evidente o processo de esquecimento de sua própria história. A monotonia de sua vida errante, migrando de hotel em hotel, com o único objetivo de sobreviver, a colocara no labirinto. Quando diz que ao tentar pensar em algo é como se estivesse ‘frente a frente com um muro alto e escuro’, demonstra sua completa alienação, sua “falta de pensamento claro para se escolher um caminho.” (Souza, 2010, p. 104). Importante destacar que as falas repetitivas e sem nexo também sinalizam essa condição.

Freitas (2020, p. 95) diz que nas obras de Rhys a escuridão pode ser uma simbolização para “o desespero, a solidão, a incomunicabilidade, a loucura, ou para a morte física, simbólica ou espiritual”. Nesta passagem, fica claro que a protagonista já estava a caminho de sua morte simbólica e espiritual (“Você adormece muito mais rápido quando está nessa condição e você deixa de ter sonhos. É como se você já estivesse morta.”); o que é típico nas ficções da marginalidade, em que o protagonista se perde às margens da sociedade de consumo, sendo empurrado para o caminho da desumanização, “o sem sentido e o sem saída da morte.” (Souza, 2010, p. 106).

É uma característica também desse tipo de ficção “a transformação em besta daqueles que se perdem no labirinto.” (Souza, 2010, p. 102), isto é, a adoção de uma postura defensiva e ao mesmo tempo agressiva por parte dos protagonistas, que, devido às circunstâncias, se

³⁸ There were never any scenes. There was nothing to make scenes about. But I stopped going out; I stopped wanting to go out that happens very easily. It's as if you had always done that – lived in a few rooms and gone from one to the other. The light is a different colour every hour and the shadows fall differently and make different patterns. You feel peaceful, but when you try to think it's as if you're face to face with a high, dark wall. Really all you want is night, and to lie in the dark and pull the sheet over your head and sleep, and before you know where you are it is night – that's one good thing. You pull the sheet over your head and sleep, and before you know where you are it is night – that's one good thing. You pull the sheet over your head and think, 'He got sick of me,' and 'Never, not ever, never.' And then you go to sleep. You sleep very quickly when you are like that and you don't dream either. It's as if you were dead. (Rhys, 1982, p. 141).

tornam animalescos, como forma de se proteger das violências que vivenciam. Isso é perceptível no comportamento de Anna nesta terceira parte da narrativa, como por exemplo, na passagem em que ela conta ter quase agredido com um soco-ínglês um homem que a assediava na rua em um dia qualquer:

Eu usava a pulseira de jade que o Walter tinha me dado de presente, e deslizava-a pela minha mão. Era quente e reconfortante. Agarrei-a e olhei, mas não conseguia me lembrar da palavra. Pensava: "Todo mundo diz que se começamos a ter medo das pessoas, elas percebem isso. Mas é tudo imaginação". Discuti solenemente comigo mesma se era imaginação ou não o fato de as pessoas serem cruéis, enquanto segurava a pulseira. Ela parecia quente e reconfortante porque eu sabia que podia bater em alguém com muita força com ela. E lembrei-me da palavra. Knuckle-duster. Um homem mexeu comigo, falando de canto de boca, como eles fazem, mas fugiu rapidamente, antes que eu pudesse lhe bater. Fui atrás dele, com a intenção de agredi-lo, mas correu muito rápido, e um policial que estava na esquina me olhou como um maldito babuíno (O que me aconteceu então? Aconteceu-me alguma coisa?) Pensei: "Não vai chorar no meio da rua, né? Entrei num táxi e voltei para Bird Street. (Rhys, 1982, p. 147-148)³⁹.

Assim, do final da terceira até a quarta parte, acompanhamos a concretização da derrocada da protagonista. No sétimo capítulo da parte três, após ter passado pela humilhação de ter que escrever uma carta para seu ex-amante, Walter, pedindo dinheiro para custear o aborto, ela vai até à parteira e realiza o procedimento, que aparenta ter sido doloroso e agressivo.

Anna sai da clínica extremamente debilitada fisicamente e em pânico, com medo de morrer. Incapaz de expressar algo sobre a violência pela qual passara, diz para Laurie, amiga que lhe ajudou com o procedimento desde o início, que estava tudo bem embora não estivesse, e não conta sobre a agressão que sofrera. O que havia acontecido, na realidade, é que de fato houve agressão: quando pedira para a parteira parar com o procedimento, pois não estava suportando as dores, ela continuou:

Saí para a rua. Tinha medo de atravessá-la e depois de que as casas inclinadas caíssem em cima de mim ou de que o pavimento se levantasse e me atingisse. Mas, sobretudo,

³⁹ I had on the jade bracelet that Walter had given me, and I slid it down over my hand. It felt warm and comforting against my hand and I gripped it and looked at it but I couldn't remember the word. Thinking, 'Everybody says that if you start being afraid of people they see it and you're done for. Besides, it's all imagination.' I argued it out with myself quite solemnly, whether it was imagination or not that people are cruel. And I was holding my bracelet like that, slipped down over my hand. It felt warm and comforting because I knew I could hit somebody pretty hard with it. And I remembered the word. Knuckle-duster. A man spoke to me out of the side of his mouth, like they do but he went on quickly, before I could hit him. I went after him, meaning to hit him, but he walked too quickly, and a policeman at the corner of the street stared at me like a damned baboon — a fair baboon, too, worse than a dark one every time. (What happened to me then? Something happened to me then?) I thought, 'You're not going to cry in the middle of the Street, are you?' I got into a bus and went back to Bird Street. (Rhys, 1982, p. 147-148).

tinha medo das pessoas que passavam porque eu estava morrendo; e, só porque estava morrendo, qualquer uma delas, a qualquer momento, podia parar e aproximar-se de mim para me derrubar, ou pôr a língua para fora, até o limite. Como daquela vez, em casa, com a Meta, quando era o Baile de Máscaras e ela veio me ver e pôs a língua para fora pela fenda da máscara. Passou um táxi. Levantei a mão e o homem parou. Não consegui abrir a porta e ele desceu e abriu-a para mim. Laurie me esperava no apartamento de Langham Street e quando entrei disse: "Bem, a primeira parte do procedimento correu bem?" "Sim", disse eu. Ela diz que só tenho que esperar e que vai correr tudo bem. Disse que tenho que andar o mais que puder e esperar; e não fazer mais nada - só esperar, e vai correr tudo bem. Bem, eu devia fazer exatamente o que ela diz. Ela é muito inteligente. (Rhys, 1982, p. 178)⁴⁰.

Logo após essa passagem, a narrativa encaminha-se para a parte final, em que Anna chega a ultrapassar suas fronteiras físicas e psicológicas, e Laurie acaba a levando a um hospital. Considerando que, na primeira versão do romance, Rhys ‘matava’ a protagonista, pode-se dizer que seu estado alucinado e onírico, bem com o suposto desmaio neste último capítulo, ainda simula o processo de morte. Ainda que essa seja uma morte simbólica, como fica evidente no parágrafo final, que parece libertá-la dessa situação e da sua problemática questão identitária (como vimos no primeiro capítulo desse estudo, quando falamos sobre o romance de filiação). Porém, ao acordar, vemos que ela permanece em Londres com a mesma desesperança e sem ter como recomeçar sua vida: “Me deitei e vi tudo acontecer pensando em recomeçar. Sobre ser nova e fresca. Sobre manhãs, e dias nublados, quando qualquer coisa pode acontecer. E sobre começar tudo de novo, tudo de novo... (Rhys, 1982, p. 188, tradução nossa)⁴¹.

Ademais, a experiência de Anna como exilada na grande metrópole resume-se à sua impossibilidade de sair da marginalidade, já que teve suas tentativas interrompidas pela falta de condições financeiras. Apesar de ser uma figura invisibilizada, nunca pôde passar despercebida pela multidão como um *flâneur*; sendo isso que mais desejava em seus momentos de desalento. Embora tentasse se esconder, ainda acabava sendo assediada por homens desconhecidos nas ruas. Elkin diz que “os homens com quem as mulheres de Rhys se envolvem

⁴⁰ I got outside. I was afraid to cross the street and then I was afraid because the slanting houses might fall on me or the pavement rise up and hit me. But most of all I was afraid of the people passing because I was dying; and, just because I was dying, any of them, any minute, might stop and approach me and knock me down, or put their tongues out as far as they would go. Like that time at home with Meta, when it was Masquerade and she came to see me and put out her tongue at me through the slit in her mask. A taxi passed. I put my hand up and the man stopped. I couldn't get the door open and he got down and opened it for me.

Laurie was waiting for me in the flat in Langham Street and when I came in she said, ‘Well, has the first part of the programme gone off all right?’ ‘Yes’, I said. ‘She says I’ve just got to wait and it’ll be all right. She says I must walk about as much as I can and wait; and not do nothing – just wait, and it’ll be all right.’ ‘Well, I should do just what she says. She’s very clever.’ (Rhys, 1982, p. 178).

⁴¹ I lay and watched it and thought about starting all over again. And about being new and fresh. And about mornings, and misty days, when anything might happen. And about starting all over again, all over again... (Rhys, 1982, p. 188).

fazem ‘parte da máquina’, como deveriam mesmo fazer, como provedores de dinheiro e proteção” (2022, p. 74), ou seja, são bem-sucedidos no sistema capitalista, o qual a subjuga e a oprime, mostrando que mulheres como Anna só seriam consideradas “dignas” quando entrassem em sua lógica.

Nessa citação sobre as figuras masculinas, a ensaísta faz referência a um conto de Rhys chamado “*Outside the machine*”, em que uma jovem depressiva espera para passar por uma cirurgia em uma clínica na França, enquanto observa as enfermeiras e todas as pessoas ao seu redor. A protagonista chega à conclusão de que todos fazem parte de ‘uma máquina’, a qual lhes concede uma força que teme que descubram que ela não possui, pois percebe que a máquina é a autoridade maior e exclui aqueles que não se enquadram em seus códigos.

Nesse sentido, infere-se que a máquina é uma metáfora para o próprio sistema, e Anna, assim como a protagonista do conto – e todas as outras mulheres de Rhys –, é condicionada às margens pois “desconhece o jogo; rejeita suas regras exumadas e arbitrárias, regras que se amontoam contra ela.” (Elkin, 2022, p. 75).

Podemos concluir que *Voyage in the dark* pode ser considerada uma obra sobre a deriva social, pois a trágica trajetória da protagonista é um contradiscurso aos mitos elaborados pela sociedade dita moderna e civilizada. Com essa narrativa, Rhys expõe mais uma vez como o sistema, a ‘civilização’, relega às margens as mulheres e todos(es) que são considerados desajustados pelos parâmetros patriarcais e da sociedade capitalista de consumo.

Já em *Com armas sonolentas*, além da deriva, constata-se a errância em suas diferentes facetas. A começar por Anna Mariani, que cresce entre duas realidades: o quarto dos fundos que sua mãe habitava no subúrbio carioca e a vida burguesa de Dona Clotilde, sua avó e patroa de sua mãe. Desde cedo, Anna Mariani compreende a ‘máquina’, mas, ao contrário de Anna Morgan, que demora a se render aos valores capitalistas, sabemos que ela os internaliza como verdades e tenta seguir seus preceitos em busca de sucesso e aceitação.

Após se formar em artes cênicas na Universidade Federal e ser expulsa da casa de Clotilde após uma briga, em que se defende das humilhações que ela e sua mãe sofriam - briga “que a levara daquela casa para sempre” (Saavedra, 2018, p. 17) -, faz de tudo para conseguir entrar em uma festa da sociedade carioca no Copacabana Palace. A personagem considera que aquela era uma oportunidade única para ser vista por atrizes e diretores de cinema famosos. Colocando-se em jogo pela aparência, sem ter condições de comprar uma roupa, Anna pega escondido um vestido da loja de roupas em que trabalhava. Com a intenção de atrair olhares,

arruma-se seguindo os padrões performáticos, sexualizando sua imagem, com o propósito de integrar-se à máquina, a fim de conseguir ser bem-sucedida em sua carreira como atriz:

Decidiu-se pelo longo vermelho-sangue, tomara que caia, com uma fenda revelando a perna direita até o alto da coxa, mais importante do que o que se exhibe é o que se dá a entrever, pensou enquanto se olhava no espelho. Calçou um salto altíssimo, também emprestado, de que serviria um vestido incrível com sapatos velhos? se a noite fosse longa, mal se aguentaria em pé, mas isso era o de menos, se a noite fosse longa, nem se lembraria daquele detalhe. Prendeu os cabelos, lisos, mas que ondulara com a ajuda de um babyliss, num coque arrumado com estudada displicência. Brincos imitando prata, os mais apresentáveis que tinha. Diante do espelho, os olhos marcados com rímel e delineador, os lábios muito pálidos, se você realça um ponto deve apagar o outro, e o espelho parecia confiar a eficácia daquela lei. (Saavedra, 2018, p. 17)

Consegue entrar na festa sem convite, e, ao contrário do esperado, sente-se deslocada e inferiorizada ao se comparar com as outras mulheres: “sentia-se pobre, de uma pobreza que a corroía por dentro, odiava aquilo, a sensação que a acompanhava desde sempre.” (Saavedra, 2018, p. 18). Demonstrando ter consciência de classe, de que vive em uma sociedade de consumo que injustamente mede o seu valor a partir de bens materiais. Além disso, é ali onde conhece Heiner Neumann, um cineasta alemão, a estrela do festival, “Alto, muito alto. Loiro. Muito loiro.”, por quem se deixa iludir, devido ao seu momento de fragilidade, pela “atenção que ele lhe dava” (p.21). Essa relação com Heiner demonstra que a personagem cai na mesma armadilha que Anna Morgan, já que ambas se envolvem com homens afetivamente indisponíveis, mas que a princípio pareciam olhá-las “cheio de desejo e curiosidade” (Saavedra, 2018, p. 19). Em menos de um mês de relacionamento, seduzida pela ideia de protagonizar um filme que Heiner dizia ter em mente, aceita casar-se com ele e ir embora para a Alemanha, mesmo não o conhecendo de fato e ter percebido, desde o início, incompatibilidades, já que o “sexo fora decepcionante” (Saavedra, 2018, p. 21). Diante de sua instabilidade financeira, de seu medo de “não ter dinheiro para pagar as contas no fim do mês, o apartamento que dividia com a amiga, também atriz, o medo de não dar certo, de não ser reconhecida por seu trabalho” (Saavedra, 2018, p. 26), e da possibilidade de distanciar-se de sua própria história familiar, do mesmo destino servil de sua mãe, resolve mudar-se repentinamente para um país estrangeiro, mesmo sem saber o básico do idioma lá falado, o que lhe parecia uma grande oportunidade de conquistar seus sonhos, “era como ter uma segunda chance” (Saavedra, 2018, p. 27). A partir desse deslocamento, começa a errância de Anna, como uma “aventura voluntariamente assumida” (Godet, 2010, p. 189) que, no fim, torna-se um verdadeiro pesadelo.

Logo quando o avião aterrissa na Alemanha, ela se dá conta de que sua decisão fora precipitada, de que estava se mudando para um país que para ela era “estrangeiro e

inimaginável” (Saavedra, 2018, p. 28), com um homem completamente estranho, mentindo para si mesma ao acreditar que ele a amava. Ao chegar, instalam-se as desilusões e as inseguranças, o medo de estar sem dinheiro, sem ninguém em um lugar desconhecido e com uma pessoa desconhecida. Chegando no apartamento de Heiner, a personagem é recebida pelos vizinhos, um casal de meia idade, que foram até simpáticos, o que fez com que, por alguns minutos, Anna acreditasse que “seriam felizes ali.” (Saavedra, 2018, p. 34). No entanto, logo a desesperança toma conta novamente, pois se dá conta da barreira da língua. Heiner a matricula em uma escola de idiomas, e não demora muito para começar a deixá-la sozinha no apartamento, com a desculpa de sua vida agitada de cineasta, que não a incluía ainda em seus projetos porque precisava aprender alemão. Com isso, assim como Anna Morgan, Marianni não fica de todo desamparada, mas perde o controle total de seu destino, deixando-o nas mãos de Heiner e das circunstâncias. Experimenta também a solidão e o deslocamento a nível ontológico, pois “se olhava no espelho e não se reconhecia; a Alemanha, o clima, ou o que quer que fosse que havia por lá, a transformara em outra pessoa.” (Saavedra, 2018, p. 37); ou seja, retomando o conceito de Godet, assistimos sua tradução de ‘um eu para outro’:

As roupas de inverno que insistiam em cobri-la até o pescoço davam ao seu corpo um acanhamento insuspeito. Mas não só isso. Alguém fora de seu idioma e de seu código social, reduzido a momices e estertores, uma caricatura de si mesma, ou pior, uma versão piorada, desprovida de humor, na qual seus maiores medos vinham à tona. Talvez fosse um fenômeno comum, as pessoas eram elas mesmas mais a variável correspondente ao lugar onde se encontravam, e essa equação podia provocar as transformações mais assustadoras. (Saavedra, 2018, p. 37).

A mudança acaba com sua autoestima e apaga sua identidade. Consequentemente, acaba também com suas últimas esperanças de ter sucesso, fazendo-a entrar em um estado depressivo. Seus dias tornam-se arrastados, sendo cada vez mais “difícil levantar da cama, e até mesmo seus sonhos com uma grande trajetória artística iam perdendo a cor.” (Saavedra, 2018, p. 37). Assim como Morgan, tenta escapar de sua condição através de antidepressivos e bebidas alcoólicas, deixando-se levar pelo tédio e pela melancolia. Sua vida passa a se resumir às aulas de alemão, ao confinamento doméstico e aos diálogos cada vez mais escassos com o Heiner, que respondia de forma monossilábica, “ao contrário do homem que fora nos primeiros tempos, parecia não gostar de falar sobre sua vida nem sobre o que estava fazendo.” (Saavedra, 2018, p. 38). Desse modo, paulatinamente a relação do casal se esvazia pela falta de comunicação e convivência.

Após o primeiro semestre do curso de alemão, um dos alunos decide fazer uma pequena festa em sua casa, e Anna tem a chance de sair por um momento de sua rotina monótona. Porém, ao chegar lá, sente-se deslocada, pois percebe que mal conhecia os colegas de curso, e se agarra às doses de margarita “como a um salva-vidas” (Saavedra, 2018, p. 40), na tentativa de vencer a timidez. Poucos dias depois, Heiner, que a havia deixado sozinha por semanas, volta para a casa e a leva para Paris. Lá, o homem lhe avisa que teria que passar mais duas semanas fora de casa por conta de um filme que estava produzindo, negando-se novamente a levá-la com ele, o que a deixa ainda mais desolada. Ela cogita voltar para o Brasil, mas desiste, já que estava sem dinheiro e não teria onde morar. Sendo assim, a despersonalização e o sentimento de não pertencer a lugar algum se agravam em Anna, que se sentia alheia dentro do apartamento que estava morando com Heiner, “feito um inquilino, feito o próprio Heiner na casa dos Muller, ela era o inquilino do inquilino.” (Saavedra, 2018, p. 51). A essa altura, seu desprezo pelo marido só aumentava, e “fazia um esforço enorme para não jogar na cara dele algumas verdades, que ele a abandonara ali sozinha, que era um mau-caráter, um mentiroso, um covarde” (Saavedra, 2018, p. 51). Nesse momento, Anna nota que havia algo de errado em seu corpo, que seus seios doíam muito e sua menstruação estava atrasada já havia algum tempo, o que a leva ir à uma médica. Descobre, então, que estava grávida de quinze semanas.

O desespero e o sentimento crônico de solidão se intensificam com a situação, pois essa gravidez de alguma forma a prendia a sua indesejada vida na Alemanha. A ocasião faz Anna pensar na possibilidade de interromper a gestação, o que, segundo a médica, seria possível apenas por um procedimento bastante agressivo, pois já estava avançada. Sendo assim, Anna entra em pânico, e, para não a deixar sozinha, sua colega mais próxima do curso, Brigit, oferece-se para ficar com ela no apartamento. Heiner comemora a gravidez, mas Anna deixa bem claro que não queria ter esse filho, que só não abortaria pois não tinha coragem e que iria dá-lo para adoção. Em uma postura hipócrita, ele a chama de louca, dizendo que não poderia fazer isso com o filho dele, “pela primeira vez perdeu o ar blasé que o acompanhava, parecia outra pessoa.” (Saavedra, 2018, p. 55).

Quando a criança nasce, uma menina, a realidade de Anna passa a ficar ainda pior, já que entra em um estado de consciência próximo da deriva: “ela ia se tornando pior, mais distante, capaz das piores coisas e tinha medo de em algum momento deixar de ser humana, restando apenas aquela força, desconhecida e incontrolável.” (Saavedra, 2018, p. 59). Anna, ao contrário de Morgan, não vaga sem rumo pela cidade, mas as consequências de gerar uma vida contra a sua vontade a coloca em uma condição análoga. Assim, a personagem perde não apenas a noção de suas ações, mas também de sua própria humanidade: “não sentia nada. Nem

carinho, nem raiva, muito menos amor.” (Saavedra, 2018, p. 60). Contudo, em meio às tantas tribulações desse período, seu tão renegado passado volta, a partir de suas memórias, de forma a acalenta-la: “um cheiro de mar como na infância, como se realmente tivesse sido transportada para uma tarde no calçadão de Copacabana. O calor de novembro, um domingo, as pessoas passando de biquíni, vendedores de mate, guaraná, agradável, não?” (Saavedra, 2018, p. 61), trazendo a ela alguma sanidade. Conforme observa Susan Friedman (2004), a necessidade da rememoração surge como uma tentativa de retorno ao lar. Sabemos, porém, que Anna nunca teve, de fato, algum lar, e que apenas o idealizava. Essa era uma tentativa de se salvar do abismo emocional no qual se encontrava, pois passara a infância e a adolescência num entrelugar, dividida entre a vida confortável proporcionada pela patroa/avó e o espaço exíguo do quarto da mãe.

Por fim, sentindo-se abandonada em um país que lhe era estranho, sem contar com nenhum apoio, presa a uma maternidade indesejada, a grave depressão de Anna acaba a colocando em um estado limite. Extremamente perturbada, um dia decide deixar a bebê recém-nascida bem agasalhada no carrinho em uma praça, enquanto observa uma mulher levá-la embora com cuidado, sendo este um dos acontecimentos mais traumáticos de sua vida. Contudo, apesar do percurso errante negativo, sabemos que ela tem a chance de reconstruir sua identidade, atingindo o seu objetivo de se tornar uma atriz famosa no Brasil e reelaborando sua trajetória traumática em um monólogo teatral quase vinte e cinco anos depois:

Não há mais filha, há apenas uma mulher adulta e desconhecida. E assim, dou voltas ao arrependimento que me espreita. E se não tivesse engravidado, e se não tivesse parido, e se não tivesse me tornado mãe, e se não tivesse feito aquele outro corpo uma cicatriz? Mas esses são pensamentos intoleráveis. Não, eu não sou um monstro, eu sou só uma pessoa. (Silêncio). (Saavedra, 2018, p. 188).

Já Maike, a filha de Anna, adotada por uma família de classe média alta na Alemanha. Apesar de lhe proporcionarem uma vida bastante confortável, Maike nunca se sentiu acolhida de verdade, pois vivia numa casa que parecia ser “uma foto bidimensional num mostruário em que tudo era limpo, arrumado, as cortinas, as almofadas sobre o sofá” (Saavedra, 2018, p. 72). Aquele era um lugar que pouco se parecia com um lar, já que havia excesso de artificialidades, reflexo das futilidades de sua mãe adotiva, que era “toda brilho e superfície, toda Chanel, toda Yves Saint Laurent” (Saavedra, 2018, p. 68). Maike tentava fugir daquele ambiente flinando por bibliotecas, espaços que funcionavam como uma redoma, onde também era possível ficar só, longe das imposições sufocantes de sua família burguesa: “em silêncio, protegida dos

olhares inquisidores da minha mãe, suas perguntas, seu jeito suave de me fazer sentir culpada, seus excessos travestidos de amor.” (Saavedra, 2018, p. 68).

Maike logo consegue fugir daquele ambiente ao percorrer os caminhos incertos da errância, os quais para ela se transformam em um trajeto positivo. No dia em que desiste de fazer a matrícula na faculdade de Direito por uma motivação desconhecida, percebe que gostaria de aprender português. Esse novo interesse despertou um genuíno desejo pelos estudos, pois sentia uma estranha familiaridade com o idioma. Ao se apaixonar por Lupe, uma colega de curso, Maike tem de enfrentar a si mesma, tirar uma máscara que até o momento colocava para compactuar com as idealizações de sua família. Adrienne Rich (2010) afirma que as mulheres aprendem a aceitar a heterossexualidade como um fato natural, inevitável, recebendo essa sexualidade como um dogma. Consequentemente, aquelas que não se identificam como heterossexuais acabam sendo vistas como desviantes pelo sistema patriarcal. Ao assumir seu namoro com Lupe, seu pai se mostra indiferente e sua mãe diz que “(...) ainda mais nessa idade, essas coisas são comuns, depois passa esses arroubos de adolescência” (Saavedra, 2018, p. 95). Assim, sua mãe invalida sua subjetividade e sexualidade, fazendo com que Maike se sentisse ainda mais deslocada dentro da família. Em cada encontro de Lupe com seus pais, Maike enfrentava reflexões como:

Me via obrigada a enxergar algo que até então apenas vislumbrava: que entre mim e meus pais existia uma distância intransponível, e que se as boas maneiras e a aparente tranquilidade daquela casa haviam encoberto até então esse fato, o surgimento de Lupe e suas inesperadas consequências tinham revelado, ao menos em parte, esse insistente texto subterrâneo. De uma hora para outra, ou ao menos pareceu assim, tive a certeza de que a pessoa que habitara aquela casa não existia mais (Saavedra, 2018, p. 97).

Percebe-se que ela estava finalmente começando a descobrir quem era e qual era a sua identidade, um caminho trilhado fora do script traçado pelos seus pais. O sentimento de que não pertencia àquela família e não cabia mais naquela casa se intensifica, o que a leva a decidir morar sozinha. Lupe se oferece para morarem juntas, mas Maike escolhe ficar só, pois teria uma liberdade que nunca teve e “queria olhar com mais calma pra isso” (Saavedra, 2018, p. 99).

A partir dessa mudança, Maike passa a recordar seu passado e tentar compreender uma memória traumática de sua infância. No meio de suas reflexões, recorda que, quando criança, seu amigo Max lhe enfiara uma faca nas costas, e então Maike pensa em como seus pais não mencionavam o incidente. Como consequência, acabou por também bloquear essa memória traumática. Max insistia que fizera aquilo porque não acreditava que Maike fosse real, já que havia algo de diferente nela. O que restou do acontecimento foi “apenas um imenso

silêncio”, tema tabu para seus pais e, “com exceção da cicatriz, era como se ele nunca tivesse existido” (Saavedra, 2018, p. 75). Maike também se sentia deslocada pela cor de sua pele, como fica evidente quando Lupe comenta que ela não parecia alemã: “Aquilo me incomodou, como sempre me incomodava quando faziam esse comentário, você não parece alemã, ou me perguntavam de onde eu era, definitivamente a pele morena era um elemento incompatível com a Alemanha” (Saavedra, 2018, p. 78).

Gloria Anzaldua diz que as mulheres de cor, como são denominadas as latinas, foram ensinadas que é errado serem “diferentes, separadas, exiladas do que é considerado ‘normal’, o branco-correto” (Anzaldúa, 2000, p. 232). Assim, além da homossexualidade, a cor da pele também leva Maike a experimentar a consciência exílica, um sentimento de deslocamento e de estrangeiridade, uma vez que, antes de conhecer Lupe, ela nunca teve referências de indivíduos com os quais pudesse se identificar para auxiliar no processo de construção de sua identidade. Certo dia, Maike decide ir atrás de Max, e acaba descobrindo que ele havia sido internado em uma clínica psiquiátrica, pois já apresentava sinais de esquizofrenia desde o ataque à Maike. Max demonstra sinais de ter uma doença mental, mas a recebe educadamente, e lhe diz que “(...) você existe onde você não está, em outro lugar, outro país” (Saavedra, 2018, p. 120), e que esse outro lugar era o Brasil. Após alguns questionamentos, Maike decide que realmente precisa ir ao Brasil, e então se inscreve para um edital de intercâmbio da faculdade, no qual é selecionada. Antes de embarcar, Maike pensava que “(...) o Brasil era todo corpos, nunca espírito, na ideia que fazia de lá” (Saavedra, 2018, p. 126). Através dessa reflexão, nota-se que a personagem possuía uma visão colonizada e estereotipada sobre o país, pois esperava encontrar “(...) samba, desfile de escola de samba, futebol, mais samba, corpos dançantes, ritos dionisíacos, mais corpos...” (Saavedra, 2018, p. 126), como se o Brasil fosse um lugar primitivamente paradisíaco. Entretanto, ao chegar, depara-se com a realidade das favelas, da desigualdade social e tem a

Sensação de estar em outro tempo, outra época, uma industrialização que nunca chegara, mas um sentimento de pouco minutos e logo vinham os carros último modelo e o burburinho e uma série de restaurantes caros, o bairro e seus moradores simples e artísticos e moradores de elegantes mansões” (Saavedra, 2018, p. 221).

As grandes cidades são espaços contraditórios, marcados pelas intrincadas redes de relações que se estabelecem, nas quais coexistem e se debatem diferentes atores sociais, atingindo especialmente os grupos mais destituídos, como as mulheres, os migrantes e os sujeitos racializados (Sassen, 1998). Neste sentido, o deslocamento de Maike a leva não apenas

a travar novas amizades, mas também a tomar consciência dos abismos sociais, da pobreza e da hipocrisia burguesa: “eu sentia uma grande necessidade de me embrenhar por aquilo tudo, entender o que as coisas significavam, o que as pessoas realmente queriam dizer” (Saavedra, 2018, p. 220). Ela se habitua a sair diariamente da pensão onde está hospedada, localizada em um bairro de artistas plásticos, para caminhar sem rumo pelo Rio de Janeiro, em buscando se reconhecer no espaço desconhecido. Assim, Maike se apresenta como uma figura errante, que, quando impulsionada por uma mudança voluntária, evolui na busca da desterritorialização de pertencimentos. Nesse sentido, a viagem se torna uma jornada em direção à descoberta de si e dos outros, refletindo uma visão positiva da experiência.

Contrapondo-se à vivência errante de Anna Marianni, Maike sente um verdadeiro fascínio pela terra estrangeira e pelo idioma português, que lhe era praticamente desconhecido, mas aprende com muita facilidade:

(...) a sensação de que viver numa língua estrangeira era tornar-se, mesmo que sutilmente, outra pessoa. No meu caso, essa pessoa que eu me tornava, apesar de um pouco tosca, me parecia muito mais próxima de mim do que a que vivia na Alemanha, como se em português eu me tornasse quem eu realmente era (Saavedra, 2018, p. 217).

Assim, Maike não se aproxima em nenhum momento da deriva e nem experimenta um esfacelamento identitário, como acontece com sua mãe na Alemanha e com sua avó ao sair de casa ainda muito nova para ter sua mão de obra explorada. Pelo contrário, sua errância pelo Rio de Janeiro funciona como estratégia de constituição de sua identidade. Sentindo-se ao mesmo tempo “nativa e estrangeira”, às vezes se indagava: “o que eu estava fazendo ali, naquele lugar que não me pertencia, naquela cidade incompreensível?” (Saavedra, 2018, p. 217). Entretanto, nela não havia o desejo de retorno para sua terra natal, muito menos o desespero de não se sentir pertencente. Entre ela e aquela cidade havia uma conexão que, embora aparentemente inexplicável, era verdadeira. Por isso, sentir-se estrangeira era agora para Maike uma espécie de autodescoberta.

Já a personagem ‘Avó’, ou seja, mãe de Anna e avó de Maike, desde a infância foi condicionada à viver à deriva. Nascida em um ambiente de absoluta pobreza, ela é obrigada a sair de casa para trabalhar aos catorze anos, expulsa pela mãe, uma mulher abandonada pelo marido, que desde cedo também teve de começar a trabalhar e nunca ganhou o suficiente para sustentar os filhos, e que lhe dizia que “já tinha idade para se virar sozinha, e que não tivesse medo, não havia motivo para tanto choro, onde já se viu, parece criança...” (Saavedra, 2018, p. 131). Mas a menina queria ficar naquela casa mesmo, com a avó, “que não sabia a própria

idade e tinha nascido no meio do mato,...), terra de índios, e que, se tivesse continuado no meio do mato,...) entenderia melhor as coisas que agora chegavam confusas, vozes que a perseguiram, sombras...” (Saavedra, 2018, p. 133). Porém, teve que deixar toda sua vida para trás, numa diáspora forçada, para ter seu trabalho explorado pela burguesia carioca, ao trabalhar para Dona Clotilde, que parecia ser “uma mulher admirável, muito boa, muito religiosa” (Saavedra, 2018, p. 134).

Ao entrar no ônibus com dona Neusa, a antiga amiga da família que tinha lhe arranjado o trabalho, a personagem é tomada pelo desespero e fica em silêncio durante todo o trajeto; “uma mistura de medo do que estava por vir e da lembrança das conversas com a avó, a voz da avó que viajava também grudada nela, a cada quilômetro mais clara, mais forte, suas palavras a envolviam como um cobertor” (Saavedra, 2018, p. 134). Ao conhecer dona Clotilde, a menina é recebida com uma avalanche de perguntas: “Você sabe cozinhar, você será responsável pela roupa, lavar e passar, imagino que você saiba não?” (Saavedra, 2018, p. 138). Logo a jovem descobre que teria de fazer muito mais do que cuidar das roupas; de fato, teria de se tornar uma dona de casa em uma residência que não lhe pertencia. Além disso, o tão esperado quarto era “bem pequeno com uma porta e só, um quarto sem janela, e lá dentro cabia apenas uma cama de ferro, colchão e uma cômoda” (Saavedra, 2018, p. 139). Apesar de administrar todas as tarefas de um apartamento vasto, sua existência estava confinada aos limitados espaços da cozinha e do minúsculo quarto.

Desde sempre fora ensinada a ser invisível, acreditando que ser como ela não era desejável, como sua avó frequentemente afirmava, atribuindo tudo a uma questão de destino. Conforme afirma Hooks (1990), uma cultura de dominação exige a autonegação de todos os subalternizados: “Quanto mais marginalizados, mais intensa a demanda, uma vez que as pessoas negras, especialmente as mais pobres, são bombardeadas por mensagens de que não temos valor (...)” (Hooks, 1990, p. 38, trad. nossa). Assim, a branquitude, por meio de sua ideologia e sua cultura, constrói, no geral, a representação de pessoas negras e não-brancas como inferiores e desimportantes, de modo a exercer seu domínio e naturalizar o racismo estrutural. A menina passa, então, a se sentir cada vez mais solitária naquela casa, invisibilizada e objetificada como um serviçal, pois “Ali não tinha ninguém, só Dodô e aqueles fragmentos de conversa quando dona Clotilde não estava olhando, que Dona Clotilde não gostava de conversinhas entre os serviçais” (Saavedra, 2018, p. 141).

Dodô trabalhava como cozinheira para Dona Clotilde e era a única pessoa a dar atenção a ela. Sentia-se completamente desterrada naquele espaço burguês, e passou a pensar cada vez mais em sua avó: “Pensava que ela devia ter se sentido assim quando saiu lá da terra dela no

meio do mato, e pouco a pouco foi esquecendo as coisas de lá e aquela tristeza que não ia embora” (Saavedra, 2018, p. 141). Aos poucos, a personagem vai perdendo suas referências familiares, sua identidade, suas memórias, o que já se evidencia pelo fato dela ser tampouco nomeada na narrativa. Contudo, diante desse processo de despersonalização, a personagem se refugia no único espaço que lhe proporcionava algum contentamento: o cinema. Aos domingos, gastava o pouco dinheiro que recebia com uma sessão de cinema e sorvetes. Era nesses momentos que ela se autoafirmava de alguma maneira, pois era quando tomava posse de si, usufruindo do pouco tempo que tinha consigo mesma, livre das opressões diárias. Além disso, a menina às vezes comprava artefatos de beleza, o que incomodava Dona Clotilde, que “(...) dizia que a vaidade era coisa do diabo, e que ela não precisava de dinheiro ali, que guardasse que ganhava, que não ficasse comprando bobagens” (Saavedra, 2018, p. 142). A patroa, portanto, controlava não só seu dinheiro, mas seu corpo, que deveria manter-se invisibilizado para não sair de seu controle. Na passagem seguinte, isso se torna ainda mais evidente:

Um dia ela comprou um chapéu e Dona Clotilde lhe deu uma bronca, onde já se viu, onde você vai usar esse chapéu, menina, vai parecer uma doida, e mandou devolver na loja, mas ela mentiu e disse que não quiseram aceitar de volta, e escondeu o chapéu debaixo da cama, sem nunca ter coragem de usar, depois achou melhor só gastar mesmo com o cinema, então ela todo domingo ia ao cinema e depois comprava um picolé que o rapaz vendia na carrocinha (...) (Saavedra, 2018, p. 142-143).

A cena é simbólica, pois, “o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder, da soberania” e simboliza também a cabeça e o pensamento” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 136). Sendo assim, ao comprar o chapéu, a moça expressa sua vontade de ser dona de si e de buscar sua consciência, e a repressão pela compra demonstra a sua impotência diante do controle que a classe burguesa branca tem sobre seu corpo subalternizado. “Usar o chapéu significa, ainda, em francês coloquial, *porter le chapeau*, assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 136). Assim, o ato de colocar um chapéu simboliza a assunção da responsabilidade e a falta de coragem da menina em colocá-lo pode ser vista como a impossibilidade de agenciar sua própria história. Contudo, ao guardar o objeto e se negar a devolvê-lo, ela realiza um gesto de resistência, numa esperança de que algum dia isso venha a se tornar realidade.

Importante ressaltar que seu passado e as recordações que tinha da avó passam a ocupar cada vez mais as lembranças da menina, configurando memórias que funcionavam como escudo nos momentos de desamparo (assim como acontecia com a Anna Morgan de *Voyage in the dark* e Anna Mariani, sua filha, na sua experiência exílica na Alemanha).

Certo dia, ela recebe tardiamente a notícia da morte de sua avó, contada por acaso por dona Clotilde, como um fato totalmente sem importância para a patroa. A personagem sofre uma violência psicológica extrema, pois sequer tem seu luto minimamente respeitado, como mostra o trecho:

Teve vontade de voltar para casa e teve vontade de ir ao cinema, e de nunca mais voltar, mas teve que continuar trabalhando normalmente pois não é porque alguém morreu que eu vou ficar com a casa suja e bagunçada, onde já se viu, disse dona Clotilde, e ela ficou com a vontade e as lágrimas escapando toda hora (Saavedra, 2018, p. 144).

Acreditando no fingido interesse de Renan, filho de dona Clotilde, a personagem acaba sendo estuprada várias vezes por ele, e, então, engravida de Anna, que jamais foi reconhecida como filha do agressor. No final do romance, já idosa e reconciliada com sua filha, agora uma atriz famosa, ela é procurada pela filha ao regressar ao Brasil, que busca libertá-la do trabalho na residência de Dona Clotilde. No entanto, acaba exilada em uma casa de repouso, agora cercada de cuidados, mas exibindo sinais de desequilíbrio mental. Em um momento de lucidez, ela foge da instituição e parte durante a noite em direção ao teatro onde ocorrerá a estreia de Anna. No percurso, ela é guiada pelo fantasma de sua falecida avó, com quem sabemos que já mantinha ‘conversas’. A avó a repreende por ela não relembrar mais seu passado, pois “(...) gostamos de imaginar que somos livres, (...), mas somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (Saavedra, 2018. p. 248). Sendo assim, em idade já avançada, ela consegue compreender sua trajetória, recuperar suas memórias e afetos perdidos.

Importante destacar que as memórias resgatadas são de sua ancestralidade indígena, o que confere uma resistência ao silenciamento de epistemes que são muitas vezes apagadas pelo logos ocidental. Para sujeitos subalternizados, que vivem a condição diaspórica, a preservação da memória é fundamental para recuperação e reinscrição do passado, “não como um fetiche a ser reproduzido literalmente, mas como um conjunto de memórias e experiências narradas para a criação de locais de resistência e fortalecimento da identidade comunitária” (Shohat, 2006, p. 245). Nesse sentido, observa-se que a bisavó indígena, embora desterritorializada, era a única integrante dessa linhagem matrilinear que seguia cultuando seus antepassados. Por outro lado, a personagem Avó, que sofreu a migrância forçada, foi obrigada a romper com seu passado familiar e ainda sofreu com o sequestro do afeto de sua filha por parte de dona Clotilde. Por fim, Anna, como vimos, embora tentasse apagar seu passado, sofre opressões e abandono por parte do primeiro marido, e acaba abandonando sua filha. Apesar de

finalmente ter se tornado uma atriz bem-sucedida, Anna continua experimentando, no Brasil, o peso de ser desterrada, bem como a sensação de não pertencer a lugar nenhum.

Essa linhagem de afetos interrompidos pela incomunicabilidade se restabelece provisoriamente quando a avó de Maíke se encontra com ela ao acaso no teatro. Embora nunca saibam de seu parentesco, a avó a vê como alguém muito familiar. Ao incorporar as palavras da bisavó indígena de Maíke, a avó percebe a angústia da neta, que chora copiosamente; ela a acolhe em seus braços e a benze com ervas, compartilhando a sabedoria ancestral ao dizer-lhe: “sofremos muito porque desprezamos a sabedoria dos antepassados” (Saavedra, 2018, p. 230).

Inferre-se que esses monólogos indicam um estado de deriva menos negativo se formos comparar com o fim que a protagonista de Rhys teve, de completo apagamento de suas referências. É neste momento, enquanto vagava pelas ruas à procura de sua filha, carregando uma sacola cheia de ervas, que acontece um profundo resgate do legado matrilinear a partir da rememoração de todo seu passado ancestral. Sendo assim, pode-se dizer que embora passasse por um momento delicado, a avó não é vencida pela deriva, pois apesar das falas aparentemente sem sentido, por conta também do Alzheimer que avançava, ela consegue compreender sua trajetória, recuperar suas memórias e afetos perdidos.

Importante destacar que as memórias resgatadas são de sua ancestralidade indígena, o que mostra uma resistência ao silenciamento de epistemes que são muitas vezes apagadas pelo logos ocidental. Para sujeitos subalternizados, que vivem a condição diaspórica, a preservação da memória é fundamental para recuperação e reinscrição do passado, “não como um fetiche a ser reproduzido literalmente, mas como um conjunto de memórias e experiências narradas para a criação de locais de resistência e fortalecimento da identidade comunitária” (Shohat, 2006, p. 245). Nesse sentido, observa-se que a bisavó indígena, embora desterritorializada, era a única integrante dessa linhagem matrilinear que seguia cultuando seus antepassados, já que a personagem Avó, que sofreu a migrância forçada, foi obrigada a romper com seu passado familiar e ainda sofreu com o sequestro do afeto de sua filha por parte de dona Clotilde. Por fim, Anna, como vimos, embora tentasse apagar seu passado, sofre opressões e abandono por parte do primeiro marido, e também acaba abandonando sua filha. Apesar de finalmente ter se tornado uma atriz bem-sucedida, Anna continua experimentando no Brasil o peso de ser desterrada, a sensação de não pertencer a lugar nenhum.

Essa linhagem de afetos interrompidos pela incomunicabilidade se restabelece provisoriamente quando a avó de Maíke se encontra com ela no teatro, um encontro que parece espiritual. Ambas nunca saberão do parentesco, mas a avó a vê como alguém muito familiar. Incorporando as falas da bisavó indígena de Maíke, a avó percebe a angústia da neta, que chora

muito; a deita no colo e a benze com ervas, dizendo-lhe que “sofremos muito porque desprezamos a sabedoria dos antepassados” (Saavedra, 2018. p. 230).

Nota-se que as protagonistas dos dois romances se sentem deslocadas, *outsiders*, tanto no sentido ontológico quanto físico. Anna Marianne e Anna Morgan carregam a errância no próprio nome, ao considerar que “Anna” é um substantivo palíndromo, ou seja, que permanece igual se lido de trás para frente, o que sinaliza de alguma forma essa busca em vão por um espaço no mundo, a estagnação que as acompanha em suas trajetórias, já que a maioria das rotas que escolhem seguir as sujeitam sempre à espaços hostis e experiências perturbadoras, como se elas estivessem condicionadas a um ir e vir, que sempre resulta no mesmo lugar. Contudo ambas as personagens e a Avó (mãe de Marianni), em seus momentos de maior alienação, refugiam-se nas lembranças que guardam de suas infâncias, sendo a imaginação o único caminho que as permite sentir-se parte de algo, fugindo das hostilidades do cotidiano.

Assim como a Avó, nos momentos em que mais se sentia sozinha e impotente diante as opressões que sofria nas mãos de Dona Clotilde, relembra de seu passado em Minas, quando morava com sua mãe, época em que apesar das diversas dificuldades que passava ela tinha um lar e pessoas que realmente se importavam com ela; sua filha Anna Mariani relembra, no momento em que tem de enfrentar a solidão em um país estrangeiro e os complexos sentimentos de tornar-se mãe contra a sua vontade, do quatinho em que as duas dormiam na casa de Dona Clotilde, “depois de tantos anos sentiu vontade de tê-la por perto, só por um instante, a mãe por perto, dormindo com ela no quarto escuro e abafado da infância...” (Saavedra, 2018, p.54); e o mesmo acontece com Anna Morgan, sobretudo na cena final, em que ao ter uma experiência de quase morte tem sua mente dominada por lembranças de sua infância na Dominica.

Bachelard (2008) diz que “é no no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. (p.207), ou seja, lembrar a infância não é apenas uma forma de revivê-la, voltar ao passado, mas também de exercer a criatividade, a sensibilidade poética, é também uma forma de desenvolver a subjetividade.

Tendo isso em vista, quando as personagens exploram as memórias de infância, considerando que essas cenas oníricas acontecem sobretudo nos momentos mais críticos das narrativas, em que elas mais carecem de agenciamento, pode-se dizer que é no plano interior que se dá essa agência, é embarcando em viagens para dentro de si mesmas que exercem a criatividade que lhes é negada em suas vidas cotidianas, sendo a maneira que encontraram de tentar seguir em frente, de resistir aos desenraizamentos e penúrias impostas pela vida exterior.

Com exceção de Maike, que não vê sua infância como um espaço acolhedor a ser revisitado, pois embora sua vida tenha sido confortável quando criança ela se sentia deslocada em sua família adotiva, em sua casa, que parecia fazer parte de um catálogo de revista, um ambiente que lhe soava agressivo pelo excesso de artificialidades. Sendo assim, a experiência do primeiro lar não a fez conhecer o sentimento de pertença. Ao contrário do que acontece com suas ancestrais e com a protagonista de Jean Rhys, é na errância, no deslocar-se, que ela encontra seu pertencimento.

É importante ressaltar ainda que o título dos romances são bastante simbólicos. *Com armas sonolentas* faz referência ao poema “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, uma das primeiras intelectuais latino-americanas de que se tem conhecimento. Uma mulher brilhante que nasceu no período barroco hispano-americano e decidiu tornar-se freira apenas para conseguir continuar os estudos e ser escritora, e que segundo Saavedra, em uma entrevista concedida para a Companhia das Letras em 2018, representa “toda a capacidade intelectual e criativa que foi (e ainda é) negada à mulher, uma figura essencial nessa genealogia das ideias”.

Sor Juana foi bastante crítica em relação a sua época e pode ser considerada também uma das primeiras mulheres da história da América Latina a problematizar os papéis impostos para as mulheres a partir da literatura. Nesse poema que Saavedra usou como intertexto para o romance, a poeta mexicana tematiza as viagens da ‘alma’, da imaginação, sendo assim o título representa às próprias experiências das mulheres da narrativa, que como vimos, tem como abrigo os caminhos do inconsciente, o que lhes serve justamente como uma ‘arma’ contra uma sociedade de mentalidade racista e patriarcal, que lhes nega dignidade, as impedindo de serem elas mesmas e a ocuparem espaços criativos e de prestígio.

Quanto ao romance de Rhys, o título *Voyage in the dark* também nos remete a uma ideia de inconsciente, de interioridade. A ‘voyage’ empreendida pela protagonista também pode ser entendida tanto no sentido físico quanto emocional, pois trata-se de uma narrativa em que passado e presente são interligados, e em que o deslocamento físico ocasiona na protagonista, assim como acontece com as personagens de Saavedra, deslocamentos identitários, que a levam a exploração do seu próprio espírito.

Por fim, concluímos que as protagonistas dos romances analisados compartilham entre si trajetórias e afetividades fraturadas por violências psicológicas e/ou físicas, pela invisibilização e subalternização resultantes das múltiplas opressões que sofrem. Assim, as experiências traumáticas impulsionadas pela migrância forçada, no caso da avó e de Anna Morgan, da errância negativa experimentada por Anna Mariani, assim como a aventura

empreendida por Maíke, sinalizam as buscas identitárias destas mulheres por autoafirmação, liberdade e pertencimento, pelo direito de existirem nos centros urbanos.

3. Narrativas da Maternidade: Abordagens Feministas.

3.1 A maternidade na Crítica literária feminista.

“Terminei de pôr em palavras isso que se revela para mim como uma experiência humana total, da vida e da morte, do tempo, da moral e do interdito, da lei, uma experiência vivida de um extremo a outro pelo corpo.” (Annie Ernaux, O acontecimento.)

Segundo Vazquez (2014), até a primeira metade do século XX, a maternidade era uma experiência ainda bastante naturalizada na cultura ocidental, vista de forma inquestionável como uma vivência intrínseca para as mulheres. Foi apenas com Simone de Beauvoir, a partir da publicação de *O segundo sexo* em 1949, que o movimento feminista passa a questionar os discursos biológicos, psicanalíticos e religiosos que conectavam as mulheres à maternidade como um destino pré-determinado. Com isso, a maternidade passa a ser considerada pelas feministas como uma experiência construída socialmente, sobretudo para excluir as mulheres da vida pública. Todavia, a partir do final dos anos 1970, com o surgimento do feminismo da diferença, a maternidade passa por uma ressignificação, sendo considerada uma fonte de poder para a mulher, por ser uma experiência que pode ser vivenciada de forma singular apenas por ela. Disso em diante, o feminismo buscou aproximações com as ciências sociais e a psicologia. Entretanto, percebe-se que a maternidade como empoderamento e escolha é uma realidade distante para a maioria, pois o significado social ainda predominante suscita a anulação da subjetividade feminina em prol da criação dos filhos.

Susana Bornéo Funck (2016) em seu artigo *Representações da maternidade e da paternidade na literatura feminista contemporânea*, tendo como parâmetro obras literárias de língua inglesa, nos mostra que a representação de pais e mães que fogem dos padrões familiares

nuclear patriarcais, passaram a ter destaque a partir das décadas de 1950 e 1960, justamente o período em que o movimento feminista e as questões de gênero começam a ganhar mais espaço na academia. Funck ressalta que a figura paterna, até então pouco desenvolvida pela literatura, torna-se uma estratégia narrativa, pois responsabilizar-se pela criação moral e social de uma criança passou a significar que o heróico protagonista, “até então alienado, havia se humanizado.” (Funck, 2016, p.229). Cita como exemplo os personagens Henderson, de Saul Bellow (1959); Caldwell, de John Updike (1963) e Yakov Bok, de Bernard Malamud (1966), que abandonam suas angústias existenciais em troca de “um convívio social sadio por meio de uma relação paternal.” (Funck, 2016, p.230). Por outro lado, a maternidade, nos clássicos romances de formação com protagonistas femininas, mostra-se não como uma escolha, mas como destino final e inevitável, como algo ‘natural’, dentro das concepções ocidentais criadas para domesticar corpos femininos (Badinter, 1985), em um caminho que, se desviado, é alvo de punição, pois o desfecho para essas personagens é “a inabilidade de obter uma identidade social ‘normal’, é a morte ou a loucura.” (Funck, 2016, p.230). Esse padrão narrativo, vigente desde o século XIX, passou a mudar apenas após a década de 1960. A teórica diz que as personagens femininas passam de ‘românticas’ a ‘liberadas’, tendo em comum apenas a orfandade, pois, de modo geral, iniciam suas jornadas após cortar os laços emocionais com suas mães ou devido a morte ou o sumiço dos pais, e passam a recusar os ideais de domesticidade propagados por suas ancestrais, mencionando como exemplo as protagonistas das obras *The Bell Jar*, de Sylvia Plath (1963); *Lady Oracle*, de Margaret Atwood (1978) e *Braided Lives*, de Marge Piercy (1982).

Nesse sentido, há a morte do ‘anjo do lar’⁴². A partir de então, as protagonistas femininas discutem e realizam o aborto, fazem uso de anticoncepcionais e evitam a qualquer custo casamento e filhos. Contudo, a partir de 1970, segundo Funck, o foco deixa de ser a heroína deserdada e sem filhas, e volta-se para figuras femininas representantes das novas concepções que surgiam sobre ser mulher, mãe e ao mesmo tempo atingir a plenitude no âmbito sexual, além daquelas que buscavam “legar uma nova tradição para suas filhas, tradição que, muitas vezes, vem embasada na memória e na recuperação de um passado que precisa ser compreendido.” (Funck, 2016, p.231). Ou seja, em que as protagonistas precisam compreender sócio historicamente o passado de suas mães, resgatar “as várias histórias ou pedaços de histórias que as constituem como mulheres” (Funck, 2016, p.232), para seguirem suas

⁴² Esse conceito se encontra traduzido em um dos textos da coletânea de artigos e ensaios da Virginia Woolf *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, publicada pela Série Pocket Plus L&PM, em 2012.

trajetórias com mais agenciamento, sem ter de lidar (ou se sim, com maior consciência social) com os mesmos problemas que tiveram de enfrentar suas ancestrais.

Desse modo, Funck afirma que a maternidade deixa de vincular-se ao modelo familiar nuclear patriarcal, em que a mãe é uma figura silenciada e a figura paterna é obrigatória e vista como autoridade, pois começa-se a enxergar as questões de gênero “dentro de contextos históricos mais amplos e situações mais complexas.” (Funck, 2016, p.232)

Em um estudo anterior, Marianne Hirsch, em *“The mother/daughter plot”* (1989) também fez um panorama da representação da maternidade, com foco nas relações entre mães e filhas na literatura, tendo como objeto de análises obras de autoras europeias e de língua inglesa, tanto britânicas quanto norte-americanas. Ao analisar o romance vitoriano *Emma*(1815), de Jane Austen, ela nota que para a protagonista conseguir ter alguma autonomia, foi necessário o rompimento com a mãe, enquanto a filiação com o pai e outras figuras masculinas continuava, pois naquela época a figura materna simbolizava a subserviência, característica da qual as protagonistas mulheres precisariam manter-se distantes para terem êxito em suas jornadas heróicas, que só seriam assim reconhecidas após a legitimação paterna, de irmãos ou esposos, que como nota Hirsch, nessas narrativas são homens passivos e sensíveis que aparentam substituir o papel emocional da mãe, sendo *“the-man-who-would-understand”*, contrariando assim a figura tradicional de marido opressor que impediria a mulher de tornar-se independente e de escolher seus próprios caminhos. A teórica ainda ressalta como esse padrão narrativo perdura até a modernidade, tendo como exemplo romances de Virginia Woolf e de Marguerite Duras.

A partir disso, ela nos mostra como o conceito freudiano Complexo de Édipo, em que o psicanalista defendia a separação entre mãe e filha, pois acreditava ser necessária para as meninas desenvolverem a própria individualidade que poderia ser conquistada apenas dessa forma e aproximando-se da figura paterna, corroborou com essas narrativas em que protagonistas mulheres precisam distanciar-se da figura materna para conseguirem ter algum empoderamento.

Da mesma forma que pontua Funck (2016), Hirsch também ressalta que foi apenas na década de 70 que essas relações passaram a ser melhor representadas, mas ainda assim sem sair completamente desse padrão freudiano, pois há casos de protagonistas que idealizam uma figura materna ausente, sendo a ligação entre mãe e filha ainda interrompida.

Mas há autoras desse período que trazem sim novas perspectivas a respeito tanto da figura materna quanto da relação mãe-filha. A mãe então passa a ser vista mais como uma

figura autônoma e de autoridade com a qual a filha luta ou aceita identificar-se, e com quem estabelece uma relação contínua mesmo na transição para a vida adulta.

Desse modo, Hirsch afirma que nesses enredos há uma extensão das relações pré-edípicas, isto é, do primeiro e único estágio do desenvolvimento conforme Freud, em que a mãe e a filha cultivam laços profundos, sendo o período em que a figura materna é a mais desejada pela criança; mas parafraseando Nancy Chodorow(1978), a teórica nos mostra novas perspectivas psicanalíticas presentes nessas narrativas, em que a conexão emocional com a mãe predomina nos outros estágios de desenvolvimento em detrimento da relação com o pai ou um marido, que na visão de Chodorow são relacionamentos que fornecem apenas alguma proteção ou alívio em relação a uma conexão entre mãe e filha, que por ser excessiva ameaça tornar-se sufocante, sendo por fim a relação paterna nada mais do que uma alternativa à presença da mãe.

Mas ela também nos mostra que embora Chodorow tenha contribuído com uma nova perspectiva, a mãe continua sendo representada como um sujeito impotente no mundo, que investe excessivamente sua energia em seus filhos, sendo uma força limitada em vez de capacitadora no desenvolvimento sobretudo da filha mulher, que futuramente provavelmente irá rejeitá-la pela frustração com sua falta de autonomia, embora com ela possa se identificar em algum momento.

Assim, apesar de não acontecer uma ruptura total com os enredos escritos pelas escritoras vitorianas e modernas, e ao apontar para “uma alternativa ao patriarcado e ao logos - um mundo onde há trocas de conhecimentos entre mulheres, no qual o dualismo sujeito/objeto e as relações de poder podem ser desafiadas” (Hirsch, 1989, p.133), essas narrativas, consideradas feministas da década de 70 contribuíram muito para a redefinição dos padrões narrativos, pois ao contrário dos anteriores, em que a trajetória das protagonistas dependia do rompimento com os pais ou com o passado, as personagens subvertem as leis do patriarcado em favor de alianças femininas, seja com suas mães, com amigas ou irmãs.

Entretanto, Hirsch (1989) percebe que é a mulher como filha que continua ocupando a voz narrativa, e a mulher como mãe permanece na posição de outra, a que tem sua subjetividade idealizada pela filha, e que nisso se apoia pois depende desse processo contínuo de alterização da figura materna para desenvolver sua própria identidade. Além disso, apesar dessa continuidade e celebração da subjetividade da mulher, em algum momento a mãe acaba sendo excluída, pois a filha começa a voltar-se para fora do ambiente familiar, das instituições patriarcais nas quais sua ancestral está inserida; o que as separa é o impulso, a necessidade de romper com a tradição e com a heterossexualidade compulsória na qual a mãe se apoia para

manter o tradicionalismo. O que continua, então, ligando presente e passado, mãe-filha, é a ‘necessidade de saber’, ou seja, a filha deseja conhecer a mãe em sua individualidade, seus desejos e frustrações diante sua sujeição às leis patriarcais, para que assim não caia nas armadilhas desse sistema.

Dessa forma, a teórica conclui que esse ‘olhar para trás’, permite sim uma busca por conhecimento, mas ainda não fornece novas representações da maternidade e de ser mulher além das já impostas pelo patriarcado, defendendo que o rompimento só se efetiva quando a filha feminista consegue seguir caminhos distintos aos de sua mãe mesmo que gere uma filha, para quem poderá contar tudo o que lhe ocorreu, sobre esse processo de tornar-se mulher e mãe. Ela ainda acrescenta que apesar das transgressões, esses romances continuam apoiando-se na psicologia edípica, que nega subjetividade às mães, que enquanto continuarem a ser objetos de suas filhas ao invés de sujeitos sociais, psicológicos e linguísticos; a tradição não será quebrada já que novas histórias não poderão ser contadas.

Ela também afirma que quando a maternidade aparece apenas como função ou metáfora nos romances feministas desse período, há ainda um obscurecimento da voz materna, um silenciamento das histórias que essas mulheres verdadeiramente desejam contar e que as estruturas psicanalíticas nos tornam incapazes de ouvir. Sendo assim, para que uma mudança realmente aconteça, os enredos que abordam o desenvolvimento da mulher, seja na ficção ou na teoria, devem ser escritos tanto pelas mães quanto pelas filhas, que de agora em diante já podem parar de objetificar suas ancestrais e silenciar suas histórias.

3.2 Mães, filhas e a maternidade errante em *Com armas sonolentas* (2018) e *Voyage in the dark* (1934).

“What lies people tell about maternity! Sacred Motherhood! La Femme Sacrée!” (Jean Rhys, “Learning to be a mother”, 1987)

Em seu ensaio *“Todas as histórias já foram contadas”* (2021), como Hirsch, Carola Saavedra também demonstra inquietação diante o silenciamento na literatura de experiências que são marginalizadas por serem consideradas exclusivas à biologia feminina, como a maternidade, a menopausa, o aborto e a menstruação entre outras:

Trata-se de uma afirmação muito comum no discurso pós-moderno: tudo já foi feito, e, principalmente, todas as histórias já foram contadas. Será? Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor

de dar à luz um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação? Sobre não querer amamentar e sobre não poder amamentar? Será que já contamos todas as histórias sobre a experiência da menstruação? E da menopausa? Quantos romances falam sobre a menopausa? Será que já contamos todas as histórias sobre esterilização forçada, sobre não querer ser mãe, sobre querer ser mãe e não poder, sobre ter um filho negro ou indígena ou homossexual ou trans, sobre o medo da violência das pessoas e instituições sobre esse filho?... Será que já contamos todas as histórias sobre aborto? Sobre aborto espontâneo de um filho desejado e sobre aborto malfeito, sobre a menina que engravida e é obrigada a ser mãe, sobre a menina que engravida? Será mesmo que todas as histórias já foram contadas? (Saavedra, 2021, p. 61-62)

E a partir destes questionamentos, ela nos faz refletir sobre a complexidade e relatividade dessas experiências, que se desdobram de várias formas a depender do contexto sociocultural nas quais se inserem. Em *Com armas sonolentas*, em várias entrevistas a autora deixa claro que a proposta foi escrever um romance cujo tema principal fosse a maternidade e a relação entre mães e filhas. Na narrativa, temos como vozes protagonistas a de Anna, a mãe que escolhe abandonar a filha pois é obrigada a seguir com uma gravidez indesejada; a da mãe de Anna, que engravidou ao ser vítima de um abuso, e a da filha de Anna, Maike, que quebra com esse ciclo da maternidade compulsória ao rejeitar também a heterossexualidade. Com isso, já nota-se uma quebra com os padrões narrativos sinalizados por Hirsch, pois Saavedra lança luz às experiências tanto das mães, quanto das filhas, tirando a mulher mãe da posição de objeto, ao conceder-lhe uma voz sobretudo para nos contar sobre as dores impostas pela maternidade forçada.

Como bem aponta Lúcia Osana Zolin e André Eduardo Tardivo no artigo “*A (des)construção da maternidade em Com armas sonolentas*”, “o constante estar em trânsito das personagens contribui para uma nova percepção da maternidade e das formas de maternagem, bem como de si próprias” (Zolin; Tardivo, 2021, p.115), ou seja, os deslocamentos seja físico ou identitários empreendidos pelas personagens atravessam a forma como elas vivenciaram a maternidade, permitindo que elas tivessem experiências que contrariam a ideia da existência de um ‘instinto materno’, uma vocação inata para criar filhos intrínseca as mulheres. A sentença “Nada é natural na natureza!” perpassa toda a narrativa, parece que para nos alertar justamente que a maneira como a maternidade é imposta, toda a romantização dos discursos religiosos acerca do ser ‘mãe’, como nos mostra Adrienne Rich em “*Of woman born: motherhood experience and institution*” (1976), fazem parte de mais uma das instituições criadas pelo patriarcado para nos aprisionar, privar de subjetividade e nos manter fora da vida pública.

Mulheres como Anna Mariani, que rejeitam a maternidade, são condenadas pela sociedade patriarcal pois são consideradas como anormais, desviantes, tanto que seu marido,

quando ela demonstra rejeição pela criança desde a gravidez, lhe dizia coisas, como: “você está louca” “que tipo de pessoa você é?” (Saavedra, 2018, p.55), “como você pode ser tão egoísta, exclamava Heiner” (Saavedra, 2018, p.56). Para uma sociedade que defende que a mulher seja passiva e abdique de si mesma, de todos os seus objetivos, desejos e sonhos em prol de seus filhos, é inconcebível que uma mulher, ainda mais prestes a se tornar mãe, rejeite esse papel social que lhe é imposto de forma tão agressiva.

Zolin e Tardivo (2021), com base em teorias psicanalíticas, defendem que a maneira com a qual Anna lida com a maternidade está ligada com o distanciamento em relação a sua mãe durante a infância. Anna afirmava que “não queria ser filha de um cão escorraçado” (Saavedra, 2018, p. 171), pois via a mãe como uma figura de subserviência por tê-la deixado nas mãos de Dona Clotilde e se rendido a uma vida de exploração; por conta disso, os analistas acreditam ser “viável afirmar que o constructo cultural da maternidade foi deficitário na sua trajetória, já que sua mãe fora impedida de materna-la conforme as tradições de sua família, contando apenas com o espectro da Avó a orientá-la.” (Zolin; Tardivo, 2018, p.118), isto é, com isso pressupõe-se que a maternidade se aprende pois é uma construção social que baseia-se no convívio e é transmitida de mãe para filha, transmissão que se inexistente, faz com que a criança tenha uma perspectiva negativa do que é ser mãe. Contudo, trata-se de uma visão um tanto simplista, pois dá a entender que a função social da mãe em relação a filha basicamente é prepará-la para a maternidade, ditar as regras do sistema patriarcal, desconsiderando outras como transformá-la em um indivíduo autônomo, crítico e criativo, e também soa como se a decisão de tornar-se mãe fosse baseada apenas em uma idealização infantil.

Há diversos outros fatores que influenciam Anna a não desejar a maternidade. Primeiramente, a gravidez a prendia numa relação que já estava desgastada com um homem que “ela não amava e nunca estava em casa” (Saavedra, 2018, p.56); segundo que a personagem naquele momento tinha outras prioridades, ela tinha apenas vinte e um anos e seu maior objetivo era ascender em sua carreira como atriz, sendo assim ter um filho era incompatível com suas vontades pessoais. Ela simplesmente não queria, era um destino que ela não quis assumir pois não condizia com quem era e gostaria de se tornar, o que demonstra desde que recebeu a notícia da gestação: “Quando soube que estava grávida, fingi que não era comigo, como se a notícia me dividisse em duas” (Saavedra, 2018, p. 182).

Conforme nos mostra Alexandra Kollontai (2011) tendo como contexto a Rússia pós-revolução, no estágio da acumulação primitiva de capital, os papéis sociais eram bem delimitados: as mulheres deveriam trabalhar em casa cuidando da vida doméstica e familiar, enquanto os homens deveriam procurar emprego fora. Contudo, trata-se de um cenário

inexistente para a classe trabalhadora desde a Revolução Industrial, período em que as mulheres foram obrigadas a trabalhar em fábricas, a procurar trabalho fora de casa, pela insuficiência do salário do marido em cobrir todas as despesas da família. Sendo a partir daí que se instaura na vida da mulher uma jornada dupla, pois o capitalismo a converteu em “operária, sem aliviá-la de seus cuidados de dona de casa e mãe” (Kollontai, 2011, p.43). Nesse sentido, nota-se que poder exercer a maternidade como idealizada por Chodorow, em que “as mulheres, como mães, produzem filhas com capacidades de maternar e o desejo de maternar” (Chodorow, 2002, p. 22), considerando o discurso da revolucionária russa, é também um privilégio de classe. A mãe de Anna, a Avó, abre mão de cuidar da filha justamente por acreditar que a Dona Clotilde poderia oferecer-lhe uma educação melhor por ter mais condições econômicas e tempo, ócio esse permitido pela exploração de sua própria mão de obra; com isso é possível inferir que ao abrir mão da relação com Anna e ao considerar a maternidade como um ofício, mesmo amando muito a filha, assim como sua própria mãe ao expulsá-la de casa por não ter mais condições de sustentá-la (“eu já fiz o meu papel, já te criei, te alimentei, sacrifiquei minha vida por sua causa, agora suma daqui que eu já tenho peso suficiente para carregar” (Saavedra, 2018, p.114), a Avó rejeita essa dupla exploração, esse trabalho não remunerado, considerando ainda que o pai de Anna era ausente e toda a responsabilidade em relação a filha ficaria sobre ela.

Já Anna não reconhece sua criança e não deseja tornar-se mãe desde o princípio (“não queria esse filho, disse com todas as letras, isso que está aqui dentro não é meu filho, é qualquer coisa, mas não é meu, ele a olhou como se ela fosse um monstro, não fale assim” (Saavedra, 2018, p. 55). Ao contrário do que a sociedade diz, “que as mulheres desde a concepção já se sentem mães” (Zolin; Tardivo, 2021, p.119), a maternidade não é uma vocação inata, mas como nos mostra Chodorow, trata-se de uma relação que precisa ser construída a partir do convívio e que depende de fatores não só emocionais, mas também econômicos e culturais para que não seja uma experiência sacrificante, como nos mostra também Badinter (1985). E considerando que ela estava em um momento de fragilidade emocional e econômica, enxergar-se como mãe lhe era impossível:

Um filho aos vinte e um anos, morando num país estrangeiro, sem amigos, sem família, sem falar a língua e casada com um homem que ela não amava e que nunca estava em casa, desse tipo horrível de pessoa, pensou. Ela era uma atriz, tinha estudado, se preparado para isso, e agora tudo parecia ruir. É claro que Heiner estava feliz, finalmente a teria lá, quieta, ocupada cuidando da criança, e não precisaria mais levá-la com ele, não precisaria mais lhe oferecer todas as chances do mundo para depois decepioná-la. (Saavedra, 2018, p.56)

O medo da solidão a domina, “do que poderia acontecer quando tivesse que ficar sozinha” (Saavedra, 2018, p.54), pois ela sabia que Heiner não a ajudaria com a criação da filha, ela demonstra ter medo de ser uma mãe solitária como sua própria mãe fora, de ter que abandonar seus sonhos quando diz que “agora tudo parecia ruir” para ter que dar conta sozinha, enquanto o pai da criança continuaria seguindo os dele sem preocupações. O não materno de Anna, sendo assim, advém do medo de perder o controle sobre si mesma, do temor que tem do “mundo do lado de dentro, onde ela ficaria para sempre emaranhada” (Saavedra, 2018, p.56); ela tem medo da anulação de sua subjetividade ao responsabilizar-se pela filha, de ter “o próprio corpo posto a serviço do outro, às vezes à revelia” (Zolin; Tardivo, 2021, p.121), pois tem consciência dos sacrifícios impostos às mães na sociedade patriarcal e capitalista.

De fato, pode ser que a relação entre Anna e sua mãe tenha influenciado na forma como ela escolheu lidar com a maternidade, mas há questões estruturais que determinam também essa escolha. A ideia de que ser mãe é um fardo é cultivada desde a sua avó, uma mulher trabalhadora que expulsou sua mãe de casa assim que percebeu que ela poderia também conseguir um emprego. Com isso, nota-se que a maneira de experienciar o materno é atravessada não só por questões emocionais, mas também por questões socioeconômicas, o que evidencia ainda mais que o conceito de ‘instinto materno’ e a cobrança por um ‘amor incondicional’ são maneiras de aprisionar mulheres no lar e no caso das que não tem o poderio para seguir esse ‘ideal’ pois precisam trabalhar fora ou de alguma forma participar da esfera pública, é mais um dos dispositivos patriarcais para aprisioná-las em sua condição de miséria e de incutir nelas o sentimento de culpa por estarem fora da ‘normalidade’ ou por abandonarem seus filhos, ou por não poderem dar atenção integral a eles.

Além disso, a gravidez mostra-se como uma experiência grotesca para Anna, ela ainda perguntava “como era possível um absurdo desses, que um ser humano saísse de dentro de outro ser humano, quem havia inventado algo tão inverossímil assim?” (Saavedra, 2018,p.58). Ver seu corpo mudar e o parto foram experiências traumáticas para ela:

Parto normal, a sensação de que o corpo estava se partindo em pedaços, implorou para que fizessem uma cesárea, ou ao menos algum tipo de anestesia, a enfermeira a olhou com desprezo, teve ódio de tudo e de todos, gritou durante horas, pensou que ia morrer, teve alucinações, a criança dentro dela abria sua barriga por dentro com uma faca e saía sozinha para o mundo lá fora, a criança dentro dela era escura e seca, feito um macaco, a criança dentro dela nascia com todos os dentes, dentes enormes que apontavam para fora e deformavam sua boca, a criança dentro dela comia a própria placenta. E quando se deu conta, horas depois, a criança dentro dela era um bebê embrulhado em seus braços. Uma menina. (Saavedra, 2018, p.57)

Essa cena do parto simboliza esse medo da protagonista de ter sua toda a sua vida consumida, anulada pela da filha: “a criança dentro dela nascia com todos os dentes, dentes enormes que apontavam para fora e deformavam sua boca, a criança dentro dela comia a própria placenta.” Além disso, nota-se que ela foi vítima de violência obstétrica, pois não respeitaram a sua decisão de recorrer a cesária e a enfermeira faz descaso com seu pedido por anestesia, conforme a análise de Zolin e Tardivo (2021,p.123), é “evidente que os olhos da profissional de saúde são metonímia para a sociedade que enxerga nas dores do parto a feminilização da maternidade e a punição para o ato sexual aí presumido”. Com isso, Saavedra traz à tona uma realidade infelizmente comum em nossa sociedade. Essa naturalização da violência obstétrica no Ocidente tem origem no discurso religioso, que acredita na maldição de Eva, portanto há séculos que a violência contra o corpo feminino é considerada “como inevitável, ou até mesmo indispensável, principalmente para certos médicos católicos, impregnados do espírito do Gênesis.” (Perrot, 2007. p. 74).

Assim, diante todo esse contexto, Anna escolhe não ser mãe, e deixa a filha em um parque na Alemanha poucos dias após seu nascimento. Decisão que vem carregada de culpa, ao ponto da personagem elaborar uma peça teatral em monólogo, em que conta toda a sua trajetória parece que na tentativa de reconstruir os laços com a filha abandonada, ao mesmo tempo em que tenta desculpar-se consigo mesma por essas suas decisões do passado.

Considerando que a maternidade é “um momento de enfrentamento do “medo da mudança, da transformação, do desconhecido.” (Rich, 1986, p. 169), Anna revive e expõe novamente em sua peça as contradições e angústias que teve de enfrentar ao tentar se reconhecer como mãe: “A mulher não grávida se olhava no espelho e não se reconhecia. Havia outra, feito sombra, um desdobramento de mim mesma. Havia um corpo dentro do meu corpo, algo humano?” (Saavedra, 2018, p.182). Demonstrando ainda que sentia-se um monstro por ter deixado a filha (“Que monstro é esse que pare um filho e o abandona? no parque, na cidade, no mundo?” (Saavedra, 2018, p.171), confessando ainda que o sentimento de culpa levou-a se casar novamente com outro homem violento e agressivo, sendo aparentemente a maneira que encontrou de punir a si mesma:

Como alguém faz o que eu fiz e depois, simplesmente, a vida que segue? (Pausa) Mas é que os dias continuavam passando e eu tinha que fazer alguma coisa, algo que me desse alguma esperança e, ao mesmo tempo, eu tinha que fazer algo que me desse algum castigo, porque a culpa, a culpa é algo que gruda, que se agarra, uma língua de óleo pelo corpo. A culpa é uma língua de óleo que se enrosca feito corda. Foi um casamento, mas poderia ter sido qualquer

outra coisa, uma doença, um abismo, um veneno. (Pausa) Então eu me casei novamente. (Saavedra, 2018, p.178)

Anais Nin em seu ensaio “*Considerações sobre o feminismo*” (2023, p.37) diz que a libertação das mulheres só se torna possível a partir da transcendência de obstáculos como “os padrões educacionais, religiosos, raciais e culturais.” e que os “verdadeiros tiranos são a culpa, os tabus, a herança educacional[...]aquilo que nos foi ensinado nem sempre pelo homem, mas muitas vezes por nossas mães e avós.”, fato que se evidencia pela trajetória de Anna, que enfrentou além de diversos tabus, também a culpa, ao libertar-se do posto de mãe. Assim, rejeitando também a herança familiar de vivenciar a maternidade compulsória:

Eu fiz tudo isso: gestei e pari e vesti e alimentei um pedaço de carne, chamado também de “outro ser humano”, e limpei suas secreções e excrementos e o coloquei num berço a salvo de intempéries e predadores, eu fiz tudo isso que minha mãe e minha avó e minha bisavó e minha tataravó e minha tataratataravó haviam feito, mas nem por isso tornei-me mãe. (Saavedra, 2018, p.176)

Mas ela nos mostra como foi um processo doloroso, pois o remorso e a culpa lhe foram insuportáveis, levando-a por um tempo ao martírio. O fato de nunca ter visto a si mesma como filha, o ressentimento de ter sido abandonada pela própria mãe :

“E eu buscava em cada uma de suas palavras, nas entrelinhas soltas pelos corredores, algo que me convertesse em sua filha, minha filha, ela que me entregava feito um embrulho para que outra mulher me criasse” (Saavedra, 2018, p.174)

e os julgamentos de Heiner, considerando que “a fúria feminina é uma ameaça à instituição da maternidade” (Rich, 1976, p.62), quando soube que ela não queria a criança contribuíram para que ela internalizasse a ideia patriarcal de que ela estava errada pois “o amor e a raiva não pode coexistir” (Rich, 1976, p.62. tradução nossa) e que mulheres que não amam seus filhos incondicionalmente, mulheres que negam a maternidade, são “monstros”, más e indignas.

Em um momento do monólogo, fica explícito certo desejo de estabelecer uma ligação com a Maike, a filha abandonada, ao mesmo tempo que demonstra arrependimento tanto por tê-la abandonado quanto pela gravidez:

Às vezes, imagino como seria se as coisas tivessem tomado outro rumo, e eu, num último minuto, em vez do abandono, tivesse decidido me tornar mãe daquele bebê, minha filha, voltando para casa, nós duas. Às vezes, imagino breves cenas espalhadas no tempo, numa ela ainda mama, e eu canto uma canção de ninar que a minha mãe cantava quando eu tinha insônia; noutra, ela brinca de boneca no calçadão de Copacabana; noutra ela tem seis, sete anos, e corre alegre pelo jardim, um momento idílico, eu e minha filha no jardim de casa, sete anos. Às vezes, num salto, ela tem vinte e cinco anos, e eu, a mãe, há muito deixei de ser jovem, como se a existência de um filho, mesmo longe, mesmo não filho, nos jogasse numa nova cronologia. Agora minha filha no auge da vida, em algum lugar, feito promessa, uma sombra do que eu

poderia ter sido. Como será o seu sorriso, os seus olhos? Eu me imagino olhando para ela como se olhasse para o meu próprio avesso, um avesso ao mesmo tempo cruel e perfeito. Às vezes uma vontade que vai tomando corpo, refazer um a um seus pequenos passos, seus passos de filha, o primeiro dia na escola, as brincadeiras preferidas, o primeiro beijo. Mas em busca de quê? O que eu espero encontrar? Não há mais filha, há apenas uma mulher adulta e desconhecida. E assim, dou voltas ao arrependimento que me espreita. E se não tivesse engravidado, e se não tivesse parido, e se não tivesse me tornado mãe, e se não tivesse feito daquele outro corpo uma cicatriz? Mas esses são pensamentos intoleráveis. Não, eu não sou um monstro, eu sou só uma pessoa. (Silêncio) Mas, por algum motivo, a ideia do monstro me ronda e insiste e estende suas garras sobre mim. (Saavedra, 2018, p.187)

Com isso, considerando a excessiva responsabilidade que a instituição da maternidade dita para as mulheres, independente da etnia ou da classe social; ao negar esse papel, a personagem traz à tona qual o peso que recai sobre essas mulheres que se recusam a esse posto em uma sociedade patriarcal, que também as oprime condenando-as ao ostracismo social por meio da instauração da desmoralização ao taxá-las como ‘desviantes’ e ‘loucas’. Assim, como a descoberta da gravidez, a maternidade renegada se tornou um assombro para Anna. Além dessa culpa por não querer ser mãe, ela sente-se responsável pelo destino incerto e desconhecido da filha, que se tornou uma questão que ela teria de lidar para sempre: “Não, eu não sou um monstro, eu sou só uma pessoa. (Silêncio) Mas, por algum motivo, a ideia do monstro me ronda e insiste e estende suas garras sobre mim.”

Ao refletir sobre criatividade e modernidade, Nin (2023, p.69) diz que “a culpa acompanha todo ato de vontade, seja a vontade criativa ou a afirmação de nossa vontade pessoal”, premissa que demonstraria a necessidade de artistas buscarem justificar suas próprias obras e as obsessões que muitas vezes cultivam em relação a elas. Culpa que para a mulher artista é ainda mais profunda do que para o homem artista, pois “o que quer que ele faça, é uma expectativa da sociedade e ele é liberado da culpa ao ser produtivo” (Nin, 2023, p.69), já a mulher moderna, ao tornar-se agente da criação, ao deixar de colocar toda sua energia nas obrigações sociais que lhe são impostas, ou seja, “a casa, os filhos e o marido, a família” (Nin, 2023, p.69), sente uma culpa redobrada, pois desde cedo fora ensinada que ao abrir mão disso está “falhando com suas responsabilidades pessoais, enquanto suas outras realizações são duramente desvalorizadas pela cultura” (Nin, 2023, p.70).

Tendo em mente, é possível inferir que Anna Mariani, ao tematizar a própria vida em sua estreia como atriz, tenta justificar-se tanto para si mesma quanto para a sociedade os percalços e sacrifícios que teve de enfrentar, sendo mulher, para conseguir conquistar esse espaço que tanto almejava, sua criação artística torna-se também um meio de fazer as pazes consigo mesma em relação à essas culpas que lhe foram imputadas mediante suas escolhas, as quais levou-a ao arrependimento e ao martírio por duas décadas, mas que se não fosse por elas,

jamais teria concretizado sua vontade criativa. É por meio de sua própria arte, sendo assim, que busca redimir-se dessa culpa por ter sua carreira artística em detrimento dos infortúnios prescritos ao escolher não dar continuidade à maternidade indesejada. Em relação aos padrões narrativos identificados por Hirsch (1989), nota-se que Saavedra rompe não só com a voz narrativa, ao transformar a filha em mãe e vice-versa, mas também com o triângulo edípico que marcou presença nas obras de autoras vitorianas e modernas, pois além das personagens serem de origem de famílias disfuncionais, a relação mãe-filha é interrompida mas para ser reconstruída. Em seu monólogo, Anna nos mostra a relação ambivalente que cultivava com sua mãe: “Eu penso, quando ela deixar de existir e seu corpo-morada deixar de existir, restarão apenas as palavras, palavras de amor e ódio gravadas no meu corpo, palavras-flores, palavras-faca, palavras-furacão.” (Saavedra, 2018, p.188). Sendo justamente a raiva, o ódio que a fez separar-se dela pela segunda vez ao se mudar para Alemanha, mas que com a maturidade e os traumas que lhe trouxeram suas vivências transformou-se novamente em amor, pois Anna finalmente compreendeu a trajetória de sua mãe, quem agora gostaria de imaginar como uma mulher liberta, que após tantos anos de exploração, pelo menos no fim de sua vida conseguiu de certa forma emancipar-se: “Os últimos anos na clínica foram os melhores da sua vida, eu gosto de imaginar, não mais as tarefas de empregada, o quatinho sem janela, não mais a cabeça baixa, as costas encurvadas, na clínica apenas a leveza de uma loucura branda.” (Saavedra, 2018, p.188).

Ao considerar o pensamento de Adrienne Rich sobre muitas filhas verem suas mães como as responsáveis pela transmissão de uma existência feminina cheia de degradação e restrições, e que “é muito mais fácil odiar e rejeitar uma mãe do que enxergar além das forças que agem sobre ela” (Rich, 1976, p.235, tradução nossa), pode-se dizer que a Anna Mariani adulta consegue enxergar além das forças patriarcais e capitalistas que suspenderam a capacidade de agência de sua mãe, sendo o que faz ela querer resgatar essa relação, como mostra no diálogo final da peça:

Acordei com uma antiga canção de ninar na cabeça, dessas bem comuns. Minha mãe cantava para mim. Talvez a minha avó tenha cantado para ela, e talvez a minha bisavó para minha avó e a minha tataravó para a minha bisavó, uma melodia que sutilmente nos unia alinhavando nossas memórias. (Anna embala um bebê imaginário) Boi, boi, boi boi, da cara preta, pega esta menina que tem medo de careta... boi, boi, boi, boi da cara preta, pega esta menina que tem medo... boi, boi, boi... (Saavedra, 2018, p.189)

Ainda, ao segurar uma criança imaginária nos braços, ela demonstra agora o desejo de maternar, possivelmente de estabelecer uma conexão que já lhe parece impossível com a filha abandonada. Anna não se encontra de fato com sua filha nem com sua mãe no dia de sua estreia, mas as três parecem conectar-se pelo plano espiritual.

Sua mãe, ao saber que tornara-se atriz, sentiu imenso orgulho por vê-la “tão dona da própria vida” (Saavedra, 2018, p.239), pelo destino diferente do seu, pois agora era uma mulher bem sucedida, “ao contrário do que dissera dona Clotilde, que a filha não passava de uma empregadinha mal-agradecida e que ia acabar pedindo esmola no meio da rua ou coisa pior” (Saavedra, 2018, p.241).

Quando a Avó fica sabendo ao ler o cartaz da peça que Anna iria encenar o abandono de sua neta logo após o nascimento, ela parece tomar consciência da maternidade compulsória e suas consequências como uma herança ancestral:

A raiva veio feito um redemoinho virando ódio virando pena e virando mágoa e virando ódio e virado culpa, e pena e mágoa e culpa, um bebe, ela pensou, como se a menina fosse dela, fosse a filha, e, ao mesmo tempo, como se a menina fosse ela própria, entregue, abandonada, mas fosse também a mãe e até a própria avó, uma sucessão incessante de entregas e abandonos, quando teria começado isso? (Saavedra, 2018, p.247)

A partir daí ela volta a dialogar espiritualmente com sua avó já falecida, tomada pela culpa ela pergunta “vó, a senhora acha que eu também abandonei a minha filha?” (Saavedra, 2018, p.248), e a avó começa a contar como foi a sua própria trajetória rumo a essa mesma consciência, que apenas conseguiu após a morte tendo uma capivara como guia, “a mensageira entre os mundos”, que lhe explica sobre a travessia, o processo de libertar-se das transmissões geracionais, que no caso delas é a maternidade compulsória e a exploração. Com isso, assim como Anna iria demonstrar em sua peça, ela deseja restabelecer a conexão com a filha, então decide ir ao teatro assisti-lá,

Iria até lá, pegaria sua filha no colo, como quando era pequena, e a levaria para longe dali, e a avó lhe ensinaria todas as coisas que ela aprendera, sobre os espíritos e a morte e os animais e também dos livros naquela língua esquisita, porque ela era muito ignorante, não tinha estudo e não conseguia entender, mas a filha não, ela entenderia, e saberia todas aquelas coisas, e faria a tal passagem... (Saavedra, 2018, p.251)

Mas ao chegar é expulsa pelos seguranças com a desculpa de que os ingressos já tinham esgotado, mesmo afirmando que a atriz que se apresentava era sua filha, situação que a colocou em um estado de melancolia e inadequação pois a leva pensar que “ela não pertencia àquele lugar, como não pertencera à casa de dona Clotilde, como não pertencera à sala do cinema, como não pertencera à própria filha, como não pertencia a lugar nenhum” (Saavedra, 2018, p.261). Contudo, é logo reanimada pelo espírito de sua avó, e segue em frente. Mal sabia ela também que a moça de cabelos negros e curtos sentada na escada do teatro com quem ao

trocar olhares “sentiu uma alegria que não sabia definir” pois “havia algo tão familiar naquele rosto” (Saavedra, 2018, p.260), era sua neta abandonada.

Contudo, mesmo que essa conexão entre as três não se concretize na realidade, ela se dá a partir da consciência das personagens e com a ajuda espiritual da ancestral falecida, que parece ter se tornado a guia de suas parentes no processo de libertá-las das amarras do patriarcado. É interessante que as passagens que ela cita para a neta, as “palavras desconhecidas”, são em sua maioria trechos do texto *“Respuesta a sor Filotea”*, de Sor Juana Inés de la Cruz, sendo a que mais expressa essa sua missão de levar o conhecimento para as mulheres de sua família a seguinte passagem, em que a poeta demonstra seu desejo pelo conhecimento e suas frustrações com as restrições impostas às mulheres mesmo quando praticam atividades (no seu caso a escrita) que lhe dizem lícitas, demonstrando ainda a importância do autoconhecimento como forma de superar essas barreiras:

Só o que desejo é estudar para ignorar menos; que, segundo Santo Agostinho, aprendem-se umas coisas para fazer e outras somente para saber: Aprendemos algumas coisas para saber; outras para fazer. Pois onde está o delito, se até mesmo o que é lícito às mulheres, que é ensinar escrevendo, não o faço porque conheço que não tenho caudal para tanto, seguindo conselho de Quintiliano: Saiba cada um e tome conselho não tanto dos preceitos alheios, mas também da própria natureza. (Saavedra, 2018, p.265)

Sendo assim, é também a partir das palavras da poeta mexicana que a ancestral fantasma busca iluminar o caminho de suas sucessoras, concedendo-lhes o desejo de entendimento sobre seus próprios percursos e lançando luz aos obstáculos que têm de lidar apenas por serem mulheres, desse modo tornando-as capazes de driblar essas barreiras que lhes impedem de sonhar, de seguir em frente.

Saavedra nos oferece uma narrativa em que tanto a maternidade quanto as relações entre mães-filhas são retratadas a partir de uma perspectiva anti essencialista e anti edípica, abarcando de maneira sincera as complexidades e ambiguidades desses vínculos e experiências, pois tem-se as vozes das mães e das filhas coexistindo, ora se distanciando ora buscando estabelecer diálogo para assim salvarem umas às outras, ao contrário do que acontecia nas narrativas da década de 70, em que a mãe era apenas um objeto narrável para a filha.

Voyage in the dark, embora seja considerada uma obra moderna por ter sido publicada em 1934, nota-se rupturas em relação aos padrões narrativos notados por Hirsch em outras escritoras modernistas, que em sua maioria estruturam suas narrativas a partir da lógica edípica, pois Rhys constrói uma personagem que aparentemente busca, além de uma reconexão com

sua falecida mãe, construir com outra mulher a conexão pré-edípica que não conseguiu ter com ela, que faleceu ainda em sua primeira infância.

Deborah Kelly Klopfer (1989, p.15, trad. nossa) diz que, “uma mãe morta é um tropo para a ausência de texto, uma maneira de falar sobre o indizível, uma forma de inscrever um silenciamento, um fracasso ou uma repressão da voz narrativa feminina.”, ou seja, a “mulher”, por não ter espaço no sistema linguístico patriarcal, não consegue exteriorizar adequadamente a própria exclusão, portanto, ela representa sua alienação linguística a partir da sua própria condição alienante ou a partir da violência ao corpo materno: seja o leito de morte da própria mãe ou o seu próprio corpo passando por um aborto; sendo exatamente o que contesta-se no romance de Rhys.

Na infância, Anna Morgan estabelece com Francine uma conexão materna. Relação que sinaliza justamente essa tentativa de reconstruir o impossível laço com sua mãe biológica, que foi interrompido pela morte. A afinidade com Francine surge pois, além da admiração que sentia por ela, conforme a análise de Klopfer (1989), a negritude da personagem faz Anna associá-la com a ideia física que tinha de sua primeira figura materna, que conforme os rumores de seus parentes ingleses, era uma mulher de cor.

É com Francine que ela aprende a auto conhecer e aceitar o próprio corpo, tendo em mente a cena em que lhe explica o que é a menstruação: “quando adoeci pela primeira vez foi ela quem me explicou, de modo a esclarecer que estava tudo bem, foi então que percebi que isso seria só mais algo rotineiro, como comer ou beber.” (Rhys, 1982, p.59, trad. nossa).⁴³, sendo ela também sua maior referência de amor e cuidado, pois na infância era Francine que lhe dedicava atenção, por exemplo, quando acordava assustada por causa de pesadelos, ou que lhe salvava de baratas assustadoras enquanto ainda cuidava dela por estar acamada, doente e com febre: “Então Francine entrou, viu o animal, pegou um sapato e o matou. Ela trocou o curativo gelado que estava em volta da minha cabeça e começou a me abanar com um leque de folhas de palmeira.” (Rhys, 1982, p.27, tradução nossa).⁴⁴

É por este motivo que Francine se faz tão vivaz nas recordações de Anna, que a associa a proteção, a sensualidade,⁴⁵ a liberdade, sendo ela o acesso à “felicidade perfeita, ao "centro caloroso do mundo" (Klopfer, 1989, p.68, trad. nossa). Ao contrário de sua madrastra Hester,

⁴³ “when I was unwell for the first time it was she who explained to me, so that it seemed quite all right and I thought it was all in the day’s work like eating or drinking.” (Rhys, 1982, p.59)

⁴⁴ “Then Francine came in and she saw it and got a shoe and killed it. She changed the bandage round my head and it was ice-cold and she started fanning me with a palm-leaf fan.” (Rhys, 1982, p.27)

⁴⁵ “Her teeth would bite into the mango and her lips fasten on either side of it, and while she sucked you saw that she was perfectly happy” (Rhys, 1982, 67-68).

que a reprime quando tenta expressar o que pensa ou seus sentimentos e a crítica por falar como uma “nigger woman”. Para Anna, ela é a representação da cultura supremacista (“Ser branca é ser como Hester” (Rhys, 1982, p.27, tradução nossa), das opressivas convenções sociais inglesas, do frio sufocante da Inglaterra, pois além de reprimi-la por tentar ser ela mesma, a fez romper o contato com os parentes não europeus de sua falecida mãe, que Hester também evita comentar sobre, e quando comenta, se refere a ela de maneira indiferente e cínica, nunca a chamando pelo nome.

Por meio de “resmungos, canções, elipses e patois - todos intimamente ligados à esfera materna, uma dissonância na linguagem, obeah linguístico” (Kloepfer, 1989, p.69), Francine apresenta a Anna uma linguagem subversivamente incompreensível aos seus parentes colonizadores, perpetuadores do locus ocidental. Quando Francine conta a Hester sobre a primeira menstruação de Anna, ela não busca ter nenhuma conversa com a menina além de ficar olhando-a inquisitivamente: “Mas então ela saiu e contou a Hester, Hester veio e ficou de queixo caído comigo, com os olhos vagando por toda parte.”⁴⁶ (Rhys, 1982, p.59, tradução nossa); cena que demonstra claramente que mulheres terem conhecimento sobre o próprio corpo é “estranho a sua linguagem” (Kloepfer, 1989, p.69, trad. nossa); ou seja, Hester pensa e se expressa por meio do aparato simbólico patriarcal herdado de seus ascendentes, por isso condena e pejorativa experiências relacionadas ao corpo feminino. Enquanto Francine “válida o corpo de Anna” (Kloepfer, 1989, p.69) por vê-lo como ‘natural’, Hester oprime pois para ela a biologia do corpo feminino é tabu.

Desse modo, a linguagem de Francine para Hester é assustadora por permitir o contato com “o corpo, à perda de controle e uma liberação do significado unificado.” (Kloepfer, 1989, p.70); e atraente aos olhos de Anna não só por ecoar o corpo e a voz que ela compreende como maternas, mas também pela liberdade expressiva que a concede. Assim, Francine insere a protagonista em um novo sistema linguístico repleto de “som, voz e música, *chora*, encantamento que se volta para a mãe perdida” (Kloepfer, 1989, p.70), sendo literalmente o oposto ao que sua madrasta tenta lhe impor.

As memórias da Dominica e das ilhas caribenhas que estão sempre acompanhando Anna também podem ser vistas como parte da sua tentativa de materializar não só as alegrias que guarda de sua infância, mas também de tornar sua mãe, desde que aquelas eram suas terras e de seus parentes. Contudo, é notável como sua tentativa de descrever essa esfera materna em termos masculinos “a desorienta, tira a visceralidade de suas memórias e de sua linguagem e

⁴⁶ “But then she went off and told Hester, and Hester came and jawed away at me, her eyes wandering all over the place.” (Rhys, 1982, p.59)

dissocia os significantes daquilo que eles têm.” (Kloepfer, 1989, p.72). O que fica evidente no seguinte trecho, em que conversa com Walter sobre sua infância e sua terra natal:

"Havia uma garota na escola", eu disse, "no convento que eu frequentava. Seu nome era Beatrice Agostini. Ela era venezuelana, era pensionista. Eu gostava muito dela. Eu não era pensionista, é claro, exceto uma vez, quando meu pai foi para a Inglaterra por seis meses. Quando ele voltou, havia se casado novamente e trouxe Hester com ele. "Sua madrasta era boa para você, não era?" "Sim, ela era boa. Ela era muito legal - de certa forma. "Costumávamos sair para passear ao luar", eu disse. 'Black Pappy era o nome do nosso barqueiro. Temos lindas noites de luar. Você deveria vê-las. As sombras da lua são tão escuras quanto as do sol". Black Pappy costumava usar um terno de linho azul, com as calças remendadas atrás. Ele tinha orelhas pontudas e um brinco redondo de ouro em uma delas. Ele gritava que não se deve colocar a mão na água por causa das barracas. Então você imaginava as barracudas - centenas delas - nadando ao lado do barco, esperando para estourar. De cabeça chata e dentes afiados, nadando ao longo das sombras brancas e frias que a lua faz na água. "Tenho certeza de que é lindo", disse Walter, "mas não gosto muito de lugares quentes. Prefiro lugares frios. Os trópicos seriam Os trópicos seriam exuberantes demais para mim, eu acho. "Mas não é exuberante", eu disse. Você está completamente errado. É selvagem e, às vezes, um pouco triste. Você também pode dizer que o sol é exuberante'. Às vezes a terra treme; às vezes você pode sentir ela respirar. As cores são vermelho, roxo, azul, dourado, todos os tons de verde. As cores aqui são preto, marrom, cinza, verde-escuro, azul-claro, o branco do rosto das pessoas - como piolhos da floresta. E não era tão quente assim", eu disse. "Eles exageram em relação ao calor. Ficava um pouco quente na cidade, mas meu pai tinha uma pequena propriedade chamada Morgan's Rest, e nós íamos muito lá. Ele era um fazendeiro, meu pai. Ele tinha uma grande propriedade quando foi para lá pela primeira vez, depois a vendeu quando se casou com Hester e nós fomos morar na cidade por quase quatro anos. Depois ele comprou Morgan's Rest - um lugar muito menor do que sua antiga propriedade. Ele a chamava assim, Morgan's Rest". (Rhys, 1982, p.46-47, tradução nossa)⁴⁷

Ao comparar essas descrições com as que faz em seus devaneios íntimos, percebe-se o mesmo entusiasmo em relação à Dominica, mas ao traduzir essas memórias para a linguagem de Walter, ela usa um vocabulário mais ponderado, os cenários tornam-se menos imagéticos e suas lembranças voltam-se para a figura paterna.

Kloepfer (1989) ainda destaca a parte em que Walter rompe o relacionamento com Anna, e ela dramaticamente diz que morreria se não pudesse vê-lo de novo, o que a faz lembrar

⁴⁷ 'There was a girl at school,' I said, 'at the convent I went to. Beatrice Agostini, her name was. She came from Venezuela, she was a boarder. I liked her awfully. I wasn't a boarder, of course, except once when my father went to England for six months. When he came back he had married again; he brought Hester with him.' 'Your stepmother was all right to you, wasn't she?' 'Yes, she was all right. She was very nice —in a way.' 'We used to go for moonlight rows,' I said. 'Black Pappy was our boatman's name. We have lovely moon-light nights. You should see them. The shadows the moon makes are as dark as sun-shadows.' Black Pappy used to wear a blue linen suit, the trousers patched behind with sackings. He had very long ears and a round gold earring in one of them. He would bawl out at you that you mustn't trail your hand in the water on account of the barracoutas. Then you would imagine the barracoutas — hundreds of them — swimming by the side of the boat, waiting to snap. Flat-headed, sharp-toothed, swimming along the cold white roads the moon makes on the water. 'I'm sure it's beautiful,' Walter said, 'but I don't like hot places much. I prefer cold places. The tropics would be altogether too lush for me, I think.' 'But it isn't lush,' I said. 'You're quite wrong. It's wild, and a bit sad sometimes. You might as well say the sun's lush.' Sometimes the earth trembles; sometimes you can feel it breathe. The colours are red, purple, blue, gold, all shades of green. The colours here are black, brown, grey, dim-green, pale blue, the white of people's faces — like woodlice. 'Besides, it wasn't as hot as all that,' I said. 'They exaggerate about the heat. It got a bit hot in the town sometimes, but my father had a little estate called Morgan's Rest, and we were there a lot. He was a planter, my father. He had a big estate when he first went out there; then he sold it when he married Hester and we lived in the town for nearly four years and then he bought Morgan's Rest — a much smaller place. He called it that, Morgan's Rest.' (Rhys, 1982, p.47)

da morte da própria mãe, que faleceu quando tinha mais ou menos a sua idade naquele momento: "As velas choravam lágrimas de cera, exalando cheiro de stephanotis. Eu tive que ir ao funeral com um vestido branco, luvas brancas e uma coroa de flores na cabeça, e a coroa em minhas mãos molhavam minhas luvas - diziam que era tão jovem para morrer" (Rhys, 1982, p.83, tradução nossa).⁴⁸ Anna então diz para Walter que ela era muito "jovem para morrer", associando sua condição com a de sua mãe que é a partir desse momento, diz Klopfer (1989, p.72), que torna-se um tropo para a ausência de texto (em oposição ao sistema masculino, em que a mãe morta é o tropo para o texto), refletindo a incapacidade tanto da mãe quanto da filha de aparecer no sistema linguístico dominante.

Contudo, é a partir dessa cena que a sintaxe do texto torna-se mais fragmentada, quase surrealista, pois essa lembrança de Anna "introduz uma perturbação no texto" (Klopfer, 1989, p.72, tradução nossa). É após esse momento, portanto, que lembranças oníricas (que já foram destacadas neste trabalho no capítulo anterior) – patois, florestas virgens, cheiros, brisa do mar, sons, imagens oníricas de carnaval e baile de máscaras, obeah, soucrians etc – começam a invadir a consciência da narradora com mais frequência, como se "uma voz sem corpo comesse a pontuar o texto, abrindo-se em longas cenas de um passado alucinado." (Klopfer, 1989, p.72, tradução nossa).

Quando Anna descobre estar grávida, a sua náusea torna o ritmo do texto ainda mais quebrado, e essa busca pela voz materna torna-se mais intensa. As suas memórias sobre a Dominica vão perdendo a cronologia, tornando-se embaralhadas:

As montanhas azuis - Morne Grand Bois, uma delas era e Morne Anglais Morne Collé Anglais Morne Trois Pitons Morne Rest - Morne Rest era chamada de --e Morne Diablotin, com o topo sempre coberto de nuvens, é uma montanha muito alta de cinco mil pés e com seu topo sempre encoberto. Anne Chewett costumava dizer que era assombrada e obeah - ela esteve na prisão por obeah (mulheres obeah desenterram pessoas mortas e cortam seus dedos e vão para a cadeia por isso - são as mãos que são obeah) - mas eles não podem fazer coisas muito engraçadas? Se você morasse aqui, não os levaria tão a sério assim... (Rhys, 1982, p.139, tradução nossa)

Klopfer (1989) ainda chama atenção para esta lembrança em específico em que ela fala sobre mulheres *obeah*, pois ela aparece simultaneamente às lembranças que guarda de sua mãe morta. Considerando que as mulheres *obeah* "desenterram pessoas mortas", a pesquisadora sugere que tal fato sinaliza o próprio desenterro da mãe morta que Anna começa operar em sua consciência.

⁴⁸ "The candles crying wax tears and the smell of the stephanotis and I had to go to the funeral in a white dress and white gloves and a wreath round my head and the wreath in my hands made my gloves wet-they said so young to die" (Rhys, 1982, p.83).

Essa falta de estrutura vai ganhando força até a cena final, em que Anna realiza o aborto. A narrativa tem sua cronologia corrompida “pelo subtexto materno, a mãe como memória e ritmo, rompendo a superfície da vida inglesa e da vida de sua filha.” (Kloepfer, 1989, p.74, tradução nossa), ou seja, a ausência da mãe de Anna torna-se simbolicamente presente e passa a conduzir a narrativa. Entretanto, apesar dessa forte ligação entre mãe-filha estruturada por Rhys, nota-se que todo o contato com a maternidade é interrompido: é a mãe que morre jovem, a filha que aborta.

O enredo se encerra com Anna recebendo prescrição de um médico, que a menospreza, dizendo que ela era “ingênua demais para viver”. Embora Rhys não tenha mantido o final original em que a protagonista morre jovem como a própria mãe, o fato dela terminar repetindo uma prescrição médica, ironicamente, mantém esse sentido no texto pois considerando que no universo de Rhys os homens aparecem sempre para aprisionar mulheres “seja na religião, na gravidez indesejada ou em sótãos abandonados” (Kloepfer, 1989, p.77, tradução nossa); a pesquisadora afirma que Anna morre simbolicamente ao repetir a fala do médico: “começar tudo de novo, tudo de novo...” (Rhys, 1982, p.159, tradução nossa), pois para ela a ideia de começar “tudo de novo” significa continuar presa às circunstâncias que a colocaram naquela situação.

Assim, tendo em mente a análise de Kloepfer (1989) e as conceituações de Hirsch (1989), conclui-se *que Voyage in the dark* aproxima-se mais das narrativas da década de 70 do que das de suas contemporâneas modernistas, pois à contramão destas, Rhys tenta (mesmo que sem sucesso) romper com o triângulo edípico. Embora Anna sinta uma forte ligação com a mãe perdida, trata-se de uma conexão interrompida e imaginária. A representação da maternidade no romance estrutura-se a partir da ausência do corpo materno, o que demonstra não só as impossibilidades de sustentar o contato com as heranças maternas em um mundo patriarcal, mas também os constrangimentos que mulheres têm de enfrentar na busca por suas subjetividades no universo linguístico e cultural masculino.

É importante destacar também que como *Com Armas Sonolentas*, *Voyage in the dark* constitui-se por uma narradora filha a quem a maternidade impõe-se contra a sua vontade; destino este que aparentemente se prediz em seus próprios nomes, já que ambas são xarás da personagem de Tolstói, Anna Karenina, considerada pela jornalista e ensaísta espanhola Begoña Gómez Urzais uma das primeiras mães errantes da história da literatura.

Em *As abandonadoras* (2024), a partir não só da literatura mas também de relatos reais, Urzais nos apresenta diversas reflexões em relação aos estigmas que recaem sobre mulheres que decidem abandonar seus filhos. Assim como Anais Nin (2023), ela aponta a culpa como

um grande obstáculo. Ser mãe é “um acúmulo de culpas que vão se sobrepondo sem medo de entrar em contradição entre si.” (Urzais, 2024, p.14), pois a culpa por se distanciar de um filho pode ser equivalente a de resgatá-lo.

E ao contrário do que tenta nos convencer o mito do instinto materno, da “boa mãe”, do determinismo biológico, mães como as personagens de Saavedra, que vão embora, existiram em todas as épocas, e a maioria das mulheres que fazem isso, como mostram os relatos recolhidos por Urzais, é “por pura necessidade, para conseguir ganhar algum dinheiro em outro lugar, muitas vezes cuidando dos filhos dos outros ou fugindo de desastres geopolíticos.” (Urzais, 2024, p.17), sendo essa realidade retratada no romance a partir da personagem Avó, que deixa a filha nas mãos da patroa sádica, acreditando que assim ela teria a oportunidade de estudar e ter melhores condições financeiras no futuro; tornando-se assim uma mãe abandonadora, mas ainda não ao ponto de ser uma mãe considerada socialmente como “ruim”, “maligna”, “anti natural”, pois nesse caso ainda há a renúncia, a grande condição imposta pela maternidade. Ela aparentemente renuncia à maternidade contra a sua vontade, por acreditar ser o melhor para a filha.

Já no caso de Anna Mariani, há também uma renúncia, pois o medo de mergulhar no abismo e “arrastar sua criatura para esse caminho” (Urzais, 2024, p.146) aparentemente também foi uma motivação para o abandono, entretanto, o principal motivo foi o medo do aniquilamento de si mesma em prol de uma criança fruto de um relacionamento que praticamente não existia mais. A partir daí, como já visto, a personagem passa a ser assombrada pelo rótulo de mãe “monstro”, e ironicamente a frase “nada é natural na natureza” começa a perpassar toda a narrativa, para nos lembrar sobre a necessidade de desconstruir os discursos biologizantes que a aprisionam acerca da “natureza feminina”.

“Dos pais pode-se esperar que sumam; das mães, não” (Urzais, 2024, p.16). Essa afirmação nos traz a ideia de que as responsabilidades sociais colocadas em cima das mulheres para com suas crias é incomparável com os compromissos paternos. Homens quando se tornam pais são praticamente isentos das árduas relações de cuidado, podem continuar com suas vidas normalmente, livre de culpas. É por isso que Heiner fica feliz quando Anna anuncia a gravidez, para ele ter uma criança seria como qualquer outro passatempo. A chama de louca quando ela confessa não querer ter a filha, que quer desistir da gravidez, pois na sociedade patriarcal é inverossímil que uma mulher cogite isso, porque vai contra todos as mentiras biológicas e

religiosas sobre seu temperamento e corpo feminino que a sociedade as faz acreditar desde a infância.

Em um de seus ensaios, Urzais (2024,p.150) chama a atenção para o seguinte fragmento do diário de Sofia Tolstoi:

“A cada novo filho, uma mulher sacrifica um pouco mais da vida e aceita uma carga ainda mais pesada de ansiedades e enfermidades”. E também: Estava me perguntando hoje por que não existem mulheres escritoras, artistas ou compositoras geniais. É porque toda a paixão e habilidades de uma mulher energética são consumidas pela família, seu amor, seu marido e sobretudo seus filhos. Suas outras habilidades não são desenvolvidas, permanecem como embriões, atrofiadas. Quando a mulher acaba de criar e educar seus filhos, suas necessidades artísticas despertam, mas então já é tarde demais.”

Relato que bem ilustra o que já foi colocado em questão anteriormente a partir do ensaio de Anais Nin, a dificuldade que enfrentam mulheres mães ao buscarem desenvolver sua criatividade enquanto tem todo seu tempo e energia consumida pela “família, seu amor, seu marido e sobretudo filhos”.

A afirmativa do senso comum de que por trás de todo gênio havia uma grande mulher ironicamente torna-se um fato diante a história de Sofia. Tendo em vista seus diários, nota-se que se tratava de uma grande pensadora, que se não tivesse sido sugada pelo casamento e por seus treze filhos que foi obrigada a parir, pois Liev acreditava que a “essência do casamento era a multiplicação, e não parou enquanto a natureza não pôs fim à carreira reprodutiva da família.” (Urzais, 2024, p.150), poderia também ter sido uma grande artista ou escritora. Por mais incomodada que ela se sentisse por sua condição, nunca conseguiu se libertar a tempo, pois em sua época ainda não existia o divórcio e as mulheres eram legalmente vistas como propriedades dos maridos. Quando se libertou já era tarde demais, estava no fim da vida e toda a sua energia criativa já tinha sido consumida sendo copista e impulsionadora da carreira do marido, que aos 82 anos, sem nenhum impedimento jurídico e social, lhe abandonou. Entretanto, felizmente seus diários foram postumamente restaurados e hoje podemos ter acesso também a sua genialidade, que poderia ter sido colocada muito mais em prática se não tivesse sido obrigada a devotar-se exclusivamente às obrigações sociais que lhe impunham a época.

Ao comparar a trajetória de Anna Mariani com a de Sofia, ambas mulheres talentosas, que passam a viver as sombras do marido artista, nota-se que embora atualmente se desvencilhar de um relacionamento não seja tão burocrático, os pesos sociais impostos pela maternidade ainda recaem sobre o corpo da mulher como uma maneira de aprisioná-la e roubar-lhe toda sua subjetividade, tanto que quando Anna descobre-se grávida tudo aquilo que “achava que era ela, começava a se desfazer” (Saavedra, 2018, p.54). Ela chega a deixar bem claro para

a médica que não queria ter a criança, mas logo sendo alertada que abortar era uma impossibilidade pois quatro meses era já uma gravidez avançada, e tudo isso lhe ocorria enquanto o marido dizia estar viajando a trabalho. Desde o início, ele já a deixava com toda a responsabilidade em relação à criança.

Diante dessa falta de controle em relação ao seu corpo e seu destino, Anna decide abandonar a filha, que Heiner aparentemente também abandonou mas sem grandes preocupações, ao contrário dela, a quem a culpa jamais permitiu, de certa forma, que se desvinculasse da criança. Embora, ao contrário de Sofia, Anna tenha conseguido se libertar e se desenvolver como artista, por outro lado ela continuou aprisionada em uma cadeia de culpas por abrir mão da maternidade, o que acaba refletindo em suas próprias criações artísticas, pois aparentemente por um bom período de tempo sua imaginação se voltou aos dilemas de ser uma mãe abandonadora em uma sociedade patriarcal.

A respeito da protagonista de Rhys, Anna Morgan, embora ela não seja uma mãe abandonadora, sua situação equipara-se a de Anna Mariani pois também passa pelos dilemas da possibilidade de tornar-se mãe contra a sua vontade. Silvia Federici diz que (2017, p.80) “Ninguém pode descrever, de fato, a angústia e o desespero sofridos por uma mulher ao ver seu corpo se voltando contra si mesma, como acontece no caso de uma gravidez indesejada.”, o que nos remete aos contextos de ambas narrativas.

Anna Morgan não é tão explícita como Anna Mariani sobre suas angústias em relação a gravidez mas seu silêncio é tão perturbador quanto, pois ela entra em um estado de negação e auto destruição. Sua relação com a bebida piora. Assim como a palavra “abortion”, “pregnant” não aparece nenhuma vez na narrativa. Na segunda parte do texto, ela começa a ter sintomas de gravidez, ignorando-os a princípio pois acreditava que se não pensasse sobre sua condição, ela não se concretizaria.

Contudo, conforme as semanas se passavam sua gravidez tornava-se mais aparente. As pessoas ao seu redor passam a lhe contestar. Tendo como exemplo a cena a seguir, em que Ethel, a dona da pensão em que ficou por um tempo hospedada, lhe pergunta sobre ela estar esperando uma criança:

Ela disse: "Olha aqui, garota, qual é o seu problema? Você está metida em encrencas? Vai ter um bebê ou algo assim? Porque se for isso, é melhor você me contar porque talvez eu possa ajudá-la. Nunca se sabe. Bem, você está' "Não", eu disse, "não vou ter um bebê. Que ideia!" (Rhys, 1982, p.94, trad. nossa)

⁴⁹ She said, “Look here, kid, what’s the matter with you? Are you in trouble? Are you going to have a baby or

Nota-se ainda o já citado estado de negação da protagonista, em que ela se recusa a acreditar que está grávida, “que ideia!”. É quase no final do romance, nos últimos momentos da terceira parte, que Anna fala um pouco mais abertamente sobre. Após mandar uma carta para Walter, pedindo dinheiro para custear o aborto clandestino, ele covardemente manda seu amigo Jeffries Vincent ir em seu nome entregar-lhe o dinheiro. Ao perguntar sobre o que ela iria fazer, ela diz: “Eu não quero ter essa coisa.” (Rhys, 1982, p.172, tradução nossa), deixando subentendido ainda que faria um aborto: “Laurie me indicou uma pessoa. Ela quer 40 libras. Ela falou ainda que precisa receber em ouro. Não receberá menos do que isso.” (Rhys, 1982, p.172).

Jeffries a encoraja a fazer o procedimento, embora estivesse sujeita ao ostracismo social como Anna Mariani por também ser considerada como uma mãe “desviante”, “monstro” sob a ótica patriarcal. Ele tenta convencê-la que seria simples, que ela esqueceria “como se isso nunca tivesse acontecido” (Rhys, 1982, p.172, tradução nossa), desconsiderando assim todos os riscos de vida que ela teria de enfrentar, pois precisava manter “limpa” a imagem de seu fiel amigo Walter, que era casado e tinha Anna como amante. O que demonstra que em certas circunstâncias, quando convém ao sistema patriarcal, ele permite o que condena.

Além disso, nessa mesma conversa, Anna começa a apresentar sentimentos ambíguos, ao confessar que às vezes ela pensa em dar continuidade a gravidez: “Eu disse: ‘Não é por isso que faço alarde. É que às vezes eu quero ter isso porque se eu tivesse poderia ser algo... com o que me importar. E penso nisso o tempo todo, é isso que me preocupa.’” (Rhys, 1982, p.173, tradução nossa)⁵⁰. Nota-se que como Anna Mariani (“disse com todas as letras, isso que está aqui dentro não é meu filho, é qualquer outra coisa, mas não é meu.” (Saavedra, 2018, p.54) ela não reconhece o feto, se referindo a ele como uma ‘coisa’, algo irreal, repulsivo; ao mesmo tempo em que confessa estar o tempo todo pensando na possibilidade de dar continuidade na gravidez, o que demonstra um certo medo do arrependimento no futuro.

Anna vai até um flat, onde seria feito o procedimento, na companhia de Laurie, quem fica ao seu lado a todo o momento, nos evocando ao que diz Eurídice Figueiredo (2020, p.231):

Os *topoi* que predominam nas narrativas de aborto clandestino, tanto autobiográficas quanto ficcionais; são: a ausência de homens-parceiros, a solidariedade de mulheres, (mães e amigas), a recusa de levar a termo a gravidez indesejada, a designação do feto como algo repulsivo, a presença de sangue em forma de hemorragia, a sujeira do local, a incompetência das aborteiras,

something? Because if you are you might as well tell me about it and I might be able to help you. You never know. Well, are you’ ‘No,’ I said, ‘I’m not going to have a baby. What an idea!’ (Rhys, 1982, p.94)

⁵⁰ I said, ‘It’s not that that I make a fuss about. It’s that sometimes I want to have it and then I think that if I had it, it would be a... It would have something the matter with it. And I think about that all the time, and that’s what I mind.’ (Rhys, 1982, p.172)

a agulha de tricô ou outro objeto perfurante colocado pela vagina, o desamparo e o medo da morte.

Ao contrário de Mariani, Morgan consegue realizar o aborto e impedir a gravidez indesejada, em uma época ainda em que era proibido na Inglaterra e na Europa, de modo geral, o que explica a autorepressão da narradora, as falas elípticas, nos momentos em que remete a questão.

De início, já é notável o despreparo da aborteira, que no lugar da anestesia pede para ela tomar uma taça de conhaque. Não há muitas descrições sobre o procedimento, mas fica subentendido que é a partir de algum objeto perfurante. A incompetência da mulher é tanta que Anna acaba sendo violentada no processo, pois é ignorada ao pedir para ela parar por não estar suportando a dor. Logo após, Anna sai do edifício em péssimas condições, com medo, sentindo que estava para morrer:

Fui para a rua. Eu tinha medo de atravessá-la. Tinha medo de que as casas inclinadas caíssem sobre mim ou de que a calçada se levantasse e me atingisse. Mas eu tinha mais medo ainda das pessoas que passavam por mim porque eu estava morrendo; e, por causa disso, qualquer uma delas, a qualquer momento, poderia parar e se aproximar de mim e me derrubar, ou colocar a língua para fora o máximo que conseguisse. (Rhys, 1982, 178, trad. nossa)

Por fim, mais um ponto de contato entre a narrativa de Rhys e Saavedra é a presença de protagonistas que passam pela experiência da gravidez indesejada. Anna Mariani, na impossibilidade de ter interrompido a gravidez acaba abandonando a criança, e Anna Morgan apenas consegue ter controle sobre si mesma ao colocar sua própria vida em risco em um aborto clandestino. Ambos contextos constituíssem de homens ausentes e controladores, que não apoiam mulheres (ou ‘apoiam’ apenas quando lhes convém), descredibilizando seus desejos e decisões. Tanto Morgan quanto Mariani são abandonadas pelos homens que as engravidaram. São tiradas do completo desamparo apenas por suas amigas: Mariani vai às consultas com Brigitte e Morgan fica sob os cuidados de Laurie no dia em que realizou o aborto.

Apesar da distância temporal de quase um século, as semelhanças narrativas entre os dois romances só ressaltam a ideia de que pouco avançamos em relação aos direitos reprodutivos das mulheres. A palavra aborto não é mencionada em ambos, em nenhum momento. Em *Com armas sonolentas* há apenas uma alusão ao procedimento quando Mariani diz para a médica que não queria ter a criança e ela lhe responde que não era mais possível realizar a curetagem pois a gravidez estava em um estágio avançado, que seria possível apenas com cirurgia, o que a faz desistir: “essa coisa que grudava, precisava com urgência arrancá-la dali, mas suspeitava que não teria coragem, ainda mais aos quatro meses, ela não conseguiria.” (Saavedra, 2018, p.54).

Em *Voyage in the dark*, Morgan sempre fala de modo subentendido sobre o que faria em relação a gravidez. A cena do aborto é elíptica. Não se sabe ao certo como foi realizado, apenas que a aborteira foi negligente e ela sentiu muita dor, o que a fez temer muito por sua própria vida. Tanto é que no final original do romance ela morre após a curetagem. É com esse desfecho que foi censurado, que Rhys traz a tona uma realidade infelizmente ainda comum, considerando os altos índices de morte de mulheres que se submetem à abortos clandestinos ao redor do mundo.

Uma reportagem do jornal “Brasil de fato”, publicada em setembro de 2023, nos mostra que no Brasil uma mulher morre a cada 28 internações por falha no procedimento de aborto, e ainda conforme os dados, mulheres pardas e de classe baixa, nesses casos, tem mais risco de vida do que mulheres brancas de classe média e alta, que supostamente por terem melhores condições financeiras conseguem custear procedimentos menos precários.

A coluna do jornal, chamada *Gênero e número*, responsável pela reportagem, após analisar mais de 1,7 milhões de internações registradas no Sistema de Informações Hospitalares, concluiu que, entre 2012 e 2022, aproximadamente 483 mulheres vieram a óbito por causa de aborto. A maioria dos casos de aborto registrados são de aborto espontâneo, mas o maior número de mortes se deu devido a casos de “tentativa de aborto”, ou seja, abortos mal feitos, incompletos, em que foi preciso a internação para a conclusão do procedimento, semelhante ao que acontece com Anna Morgan no romance de Rhys. Mortes que poderiam ter sido evitadas se o aborto tivesse sido realizado em condições legalmente seguras, conforme diz o ginecologista e obstetra Cristiano Fernando Rosas.

Embora países próximos como Argentina, Colômbia e Uruguai já tenham descriminalizado o aborto, oferecendo procedimentos legais e seguros, aqui no Brasil ainda é considerado crime (permitido apenas em casos específicos, como estupro) e visto como tabu, sobretudo após as atuais crescentes ondas de conservadorismo evangélico e dos antifeminismos.

Em um vídeo publicado no Youtube em meados de 2018, a antifeminista Thais Azevedo traz falas que ilustram bem o ponto de vista dessas massas: “não é papel do estado arcar com a irresponsabilidade alheia”, “se você não quer engravidar feche as pernas”, “quem não quer engravidar se protege de todas as maneiras possíveis”, “nem obesas nem abortistas podem se dizer empoderadas, elas são fracas e a sociedade não pode arcar com suas decisões egoístas e miseráveis”, “quando se fala de aborto ninguém liga para os homens e muito menos para os bebês”, “o aborto é um jogo do mais forte sobre o mais fraco e a pessoa mais forte é cruel egoísta e covarde”, “ao homem não é dada a escolha, a sua escolha fica a onus da mulher”,

entre outros discursos, sempre culpabilizando mulheres, sobretudo as feministas, que segundo sua visão deturpada querem se sobrepor aos homens, os colocando sempre como vítimas dessas mulheres ‘covardes, egoístas e cruéis’.

Ao falar que uma mulher que não quer engravidar precisa se proteger de todas as maneiras possíveis, a influencer desconsidera completamente a realidade da maioria das mulheres que abortam no Brasil: mulheres pobres, que não têm acesso sequer a consultas ginecológicas e que são vítimas de relacionamentos mal sucedidos com homens ausentes e violentos. É o que mostram diversos relatos, tendo como primeiro exemplo o que integra a reportagem já citada:

“Em 2017, Jane*, de 25 anos, se sentiu à beira da morte e sem rede de apoio em um momento trágico de sua vida. Mulher parda, mãe de dois filhos e em um relacionamento abusivo, decidiu provocar o aborto após reconhecer que essa gravidez seria um perigo para ela e as crianças, frutos de outro relacionamento. A terceira gestação não havia sido planejada, mas foi aceita. Nos dias que se seguiram, porém, o parceiro se tornou agressivo. Toda vez que ela falava em terminar a relação, o homem usava a gestação como ameaça: "Você sempre terá um vínculo comigo e eu sempre vou saber o seu paradeiro por causa disso", dizia ele, segundo o relato de Jane.”

Além disso, são essas mesmas mulheres anti feministas que condenam a educação sexual nas escolas. Um dos fatores que influencia fortemente nos altos índices de mulheres que engravidam contra a sua vontade, tendo como exemplo um dos relatos presentes em uma outra reportagem sobre aborto publicada em 2018 no jornal eletrônico “Agência Brasil” .

No relato, uma mulher identificada como Lara diz que decidiu recorrer à um aborto clandestino quando tinha 31 anos, após descobrir estar grávida de um homem oportunista com quem tinha se relacionado, “um homem com comportamentos que condenava” . E ela afirma que um dos principais motivos de ter engravidado dele foi a sua falta de educação sexual:

Eu estudei em escola particular, no interior do Alagoas, onde as cabeças são bem fechadas. A minha família não é religiosa, mas alguns temas, simplesmente, não eram tratados. Eu não fui educada para conhecer meu corpo, para frequentar médico", disse. "Então, com uns dois meses, eu tinha uns sangramentos que eu achava que eram menstruação, mas não eram", acrescentou, suspirando.

E nota-se também que, como no relato anterior, trata-se de um caso em que a mulher se relaciona com um homem abusivo. Por fim, tendo em vista as reportagens, os relatos e as falas da antifeminista, confirma-se a seguinte afirmação de Eurídice Figueiredo (2020, p.229):

Em outras palavras, para os religiosos e os conservadores em geral, a vida do embrião é mais importante do que a vida da mulher, ser contra o aborto é ser, pseudamente, a favor da vida, o que justifica tudo. E, naturalmente, esses homens que defendem a continuação do *status quo* não levam em consideração o alto número de mulheres (geralmente pobres) que morrem ao se submeterem a abortos clandestinos.

Ou seja, sob essa ótica conservadora, pouco importa a vida da mulher que engravida, o embrião torna-se mais importante. E tanto homens quanto mulheres conservadoras, hipocritamente se dizem a favor da vida ao mesmo tempo em que, pior do que não levarem em consideração, parecem defender a morte dessas mulheres que consideram como ‘desviantes’, tendo em vista as seguintes falas de Thais Azevedo: “Feminista, dane-se os seus sentimentos, eu ligo para o feto que você tá matando, e se você morrer em decorrência disso...oh, well! que deus tenha misericórdia da sua alma!” e “Aborto é uma escolha sim, a de se tornar ou não a assassina de seu próprio filho, se a sua decisão foi matá-lo, não chore com as consequências”.

Considerando os índices já apresentados em relação ao aborto no Brasil, é urgente que torne-se uma questão de saúde pública. Entretanto, trata-se de uma realidade distante, pois infelizmente o conservadorismo ainda é uma maioria. É assustadora a quantidade de comentários nos vídeos publicados no Youtube por mulheres antifeministas. Elas recebem muitos aplausos e elogios (sobretudo de homens) ao esvaziarem pautas, deturpar discursos de movimentos feministas e ao destilarem uma lista de preconceitos.

Como vimos, em sociedades patriarcais a maternidade é imposta como mais um meio de controlar corpos e comportamentos de mulheres, condenando ao ostracismo social àquelas que não operarem como o esperado. Ao contrário do que acontece na paternidade, a maternidade se impõe para a mulher com uma carga excessiva de responsabilidades e ainda como uma condição para serem vistas como ‘femininas’, tanto que

Nem às mulheres que não querem ter filhos é permitido ficar fora dessa conversa subterrânea, porque se exigem delas argumentos, uma resposta, um plano que justifique a decisão de não ter filhos. Em muitos casos, passam anos dedicados “à conversa” até chegarem a seu convicto “não”. (Urzais, 2024, p.226).

A gravidez traz consigo a culpa, que acompanhará a mulher independente de sua decisão. Retomando o que diz Urzais (2024, p.14) “Ser mãe, afinal, é um acúmulo de culpas que vão se sobrepondo sem medo de entrar em contradição entre si.”, o que se intensifica no caso de uma gravidez indesejada, pois a mulher é levada ao infortúnio:

Infortúnio: o tempo leva, a contragosto, o ser pensante na direção daquilo que não pode suportar e que, no entanto, acontecerá. “Afasta de mim esse cálice.” Cada segundo que passa leva um ser no mundo a algo que ele não poderá suportar. Há um ponto no infortúnio em que não podemos mais suportar nem que ele continue nem que nos livremos dele. (Weil, 2023, p.103)

A maternidade como é concebida atualmente ainda faz parte de uma instituição patriarcal e burguesa, e se impõe de certo modo como uma experiência comum a todas as mulheres, independente da história de vida e da classe social. Uma experiência que poderia, por outro lado, ser enriquecedora, sobretudo se não existisse o aniquilamento da subjetividade da mulher, o peso da culpa, das responsabilidades excessivas e dos estereótipos de ‘boa mãe’.

Essa ideia de maternidade como controle, segundo Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2017), ganha força a partir do século XVI na Europa, a partir da política natalista que as parteiras perderam espaço para os médicos, que a tornam-se os responsáveis pelos corpos das mulheres. Assim, é com o advento do capitalismo mercantilista europeu, com o intuito de aumentar a população, é que o aborto passa a ser criminalizado, e as mulheres tornam-se escravas da procriação,

Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora [século XVIII] seus úteros se transformaram em território político, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista. (Federici, 2017, p.178)

A partir da Crítica Feminista, é claro que muito já avançamos nas discussões em relação aos tabus que envolvem o corpo da mulher, mas infelizmente, como já visto, ao nos deparamos com a realidade brasileira, nota-se que pouca coisa mudou. Essa mentalidade do século XVI aparentemente ainda rege as instituições sociais.

Como bem aponta Kollontai (2011, p.83), embora na sociedade capitalista as mulheres tenham mais espaço na vida pública pois como os homens também precisam sair para trabalhar, estas novas responsabilidades se somam com as antigas exigências da vida no lar, em outras palavras, “O capitalismo pôs nos ombros da mulher uma carga que a esmaga; faz dela uma assalariada sem ter diminuído o seu trabalho de dona de casa e de mãe.”, o que é insustentável e mostra a falência das antigas estruturas familiares. Apesar disso, pautas como maternidade compulsória e aborto continuam “parecendo ameaçadoras às mentes retrógradas que dominam as políticas públicas do país” (Figueiredo, 2020, p.230).

Sendo em meio a todo esse cenário, que a literatura escrita por mulheres torna-se um contra discurso as narrativas essencialistas e cerceadas pelo ódio das quais se alimenta o senso comum, sobretudo a partir de movimentos da extrema direita como o antifeminismo, que infelizmente vêm ganhando popularidade pelas redes sociais.

A diferença temporal entre Saavedra e Rhys nos mostra que há décadas, séculos, mulheres tentam falar abertamente sobre seus medos e anseios, mesmo com todas as barreiras

que encontram pelo caminho. Rhys, após ter sua narrativa censurada, driblou as sugestões que lhe deu a editora e insistiu na publicação. Romances como *Voyage in the dark*, isto é, publicados a quase um século, nos mostram a necessidade de continuarmos escavando o passado, pois pode ser que as escritoras mortas ainda tenham muito a nos contar. Importante destacar que escritoras brasileiras, quase nessa mesma época, também comentaram sobre ou aludiram ao aborto em seus escritos, tendo como exemplo Rachel de Queiroz em *As três Marias* (1939), e Pagu em sua autobiografia, que foi postumamente publicada.

Nos dias de hoje, no cenário literário nacional, possivelmente pelo advento da Crítica Feminista, percebe-se um aumento significativo no número de romances como o de Saavedra, que desmistificam abertamente os mitos criados pela cultura patriarcal em relação à maternidade e ao corpo feminino de modo geral (como a Tpm, a menstruação, o aborto etc), e que consequentemente nos despertam a consciência sobre a importância das mulheres se autoconhecerem e em relação a urgente necessidade da defesa dos direitos reprodutivos femininos. O que segundo Figueiredo (2020), demonstra que essas escritoras da contemporaneidade superaram de certa forma as dificuldades que as mulheres escritoras do passado, sobretudo as modernistas, tiveram de enfrentar ao tentarem tematizar em suas obras questões relativas ao corpo feminino.

Considerações Finais

A ideia de comparar obras de autoras distantes em diversos aspectos surgiu de leituras sensíveis e abertas ao conceito de Literatura-Mundo, que sinteticamente configura-se a partir de “modos de leitura mais vinculados a tempos, espaços e contextos variados ou múltiplos.” (Bittencourt, 2018, p. 23). Assim, após verificar sobretudo as estruturas e temáticas em comum entre os romances *Com armas sonolentas* (2018) e *Voyage in the dark* (1934), notou-se a possibilidade de aproximar as sensibilidades das escritoras.

No primeiro capítulo, analisada a partir de dados extraliterários proporcionados por entrevistas, ensaios e autobiografias de ambas obras, a presença da autoficção e de seu subgênero denominado como narrativa de filiação nos romances, tendo como base teórica os textos de Eurídice Figueiredo (2016) acerca dessa prática literária, concluiu-se que Saavedra e Rhys constroem suas narrativas partindo de suas vivências de modo a transformá-las em matéria literária, rompendo assim com biografismos que caracterizam o gênero autobiográfico. A partir desse ponto, ambas autoras mostram-se subversivas no rompimento de barreiras entre o público e o privado, a vida e a ficção.

No segundo capítulo, ao partir para os aspectos temáticos, analisamos como a questão do exílio e da diáspora perpassa as narrativas, enfatizando as experiências das mulheres protagonistas. Além da marcante presença da consciência dupla e do ponto de vista contrapontístico (Said, 2003), já que em ambas narrativas há a presença de protagonistas que experienciam deslocamentos tanto físicos quanto identitários, considerando o caráter diaspórico dos deslocamentos vivenciados pelas personagens, constatou-se percursos marcados pela errância (Bernd, 2010), seja em seu sentido positivo ou negativo. Ao analisar as trajetórias dessas mulheres, entende-se que elas expõem a problemática do desenraizamento provocado pelo colonialismo, que “ao privar os povos de sua tradição, de seu passado e, por isso, de sua alma, a colonização os reduz ao estado de matéria humana” (Weil 2019, p.47). Tanto que o resgate da memória e a preservação do passado são as armas sonolentas que permitiram a Anna Morgan, Anna Mariani e suas ascendentes resistir a essa condição.

No terceiro e último capítulo, com o amparo da Crítica Literária Feminista, analisamos e discutimos, além das relações ambíguas entre mães e filhas na literatura, como o tema da maternidade aparece nos romances, e concluiu-se que ambos se estruturam a partir de contradiscursos ao pensamento patriarcal, que por meio de falsas concepções biológicas e moralistas subjuga e condena mulheres que lidam com a maternidade de modo controverso e fora dos ideais da mãe boa, passiva e que aniquila a todo o seu ser em prol de seus filhos e filhas. A questão do aborto, dos estigmas que enfrentam mulheres que escolhem não ser mães também se fez presente, e ao relacionar especialmente o destino de Anna Morgan com o de Anna Mariani, ambas mães errantes, ficou evidente que o mito do instinto materno, da natureza resignada da mulher “pode ser esticado para qualquer lado, e que o homem o utiliza quando lhe convém, para defender as causas mais contraditórias e os maiores desatinos...” (Ocampo; Woolf, 2024, p.119).

A partir da presente pesquisa, por fim, buscou-se estabelecer um diálogo entre duas autoras não estritamente europeias que escreveram sobre temas semelhantes em diferentes contextos, épocas e a partir do que lhe permitiram as circunstâncias. Rhys se aproxima de Saavedra não por ser uma mulher à frente de seu tempo, mas sim porque infelizmente apesar da distância temporal, a mentalidade patriarcal continua regendo a sociedade como um todo e suas instituições sociais.

Tendo isso em vista, a Literatura Comparada, unida a Crítica Literária Feminista, torna-se um caminho de enriquecer as leituras de obras escritas por mulheres contemporâneas a partir de conversas com artistas e pensadoras do passado, que para muitos pode ser que sejam inéditas considerando os anos, até séculos de apagamento que possam ter enfrentado na história

literária. Com isso, também ressaltamos a importância de traduzir obras de escritoras estrangeiras, para que estes diálogos tornem-se também uma possibilidade para as leitoras(es) comuns.

Para pesquisas futuras, seria interessante aprofundar o estudo das relações entre autoficção e narrativa de filiação em outras autoras contemporâneas e históricas, explorando, por exemplo, como essa prática literária se manifesta em diferentes contextos culturais e sociais. Ademais, uma análise comparativa mais ampla que inclua autoras de outras regiões do mundo pode enriquecer a compreensão das temáticas da diáspora e do exílio, do desenraizamento e da maternidade. Outra sugestão oportuna seria investigar a recepção crítica e popular dessas obras em diferentes épocas e culturas, buscando entender como as percepções sobre gênero e identidade se modificam ao longo do tempo.

Em conclusão, esta dissertação buscou demonstrar a profundidade das possíveis conexões literárias estabelecidas entre *Com armas sonolentas* e *Voyage in the dark*, revelando a importância de diálogos intertextuais que transcendem barreiras temporais e geográficas. A partir da Literatura Comparada e da Crítica Literária Feminista, por fim, foi possível destacar como Saavedra e Rhys utilizam suas narrativas para desafiar e subverter as normas patriarcais, oferecendo novas perspectivas sobre temas considerados universais (outros nem tanto) como o exílio, a identidade e a maternidade.

Esperamos que este trabalho inspire novas investigações e traduções que continuem iluminando e democratizando as vozes sobretudo de escritoras marginalizadas, contribuindo assim para um campo literário mais inclusivo.

REFERÊNCIAS

ATTIE, P. J. **A representação da memória como uma experiência gendrada em Lucy, de Jamaica Kincaid.** *Miscelânea*, v. 25, p. 257-273, 2019.

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo.** Tradução de Édna de Marco. *Estudos feministas*, UFSC, v. 8 n. 1, 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em 15/09/ 2022.

ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La frontera (The new mestiza).** San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

AGÊNCIA BRASIL. Mulheres que fizeram aborto relatam momentos de medo e desespero. Agência Brasil, 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2018-08/mulheres-que-fizeram-aborto-relatam-momentos-de-medo-e-desespero> . Acesso em: 9 jul. 2024.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno.** Tradução: Waltensir Dutra. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

BELLEI, S. L. P. **A morte do autor: um retorno à cena do crime.** *Revista Criação & Crítica*, v. 12, 161-171, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p161-171> Acesso em: 13/02/24.

BERND, Zilá. **A persistência da memória.** Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BERND, Zilá (org). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos.** Porto Alegre: Literalis, 2010, pp. 189-210.

BOYCE-DAVIES, Carole. **Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora.** Tradução de Leila Assumpção Harris e Peonia Viana Guedes. *Estudos feministas*, UFSC, v.18 n.3, 747-763, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2010000300007>. Acesso em 13/02/2024.

BRASIL DE FATO. Brasil tem uma morte a cada 28 internações por falha na tentativa de aborto. Brasil de Fato, São Paulo, 23 set. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/23/brasil-tem-uma-morte-a-cada-28-internacoes-por-falha-na-tentativa-de-aborto>. Acesso em: 9 jul. 2024.

CHODOROW, Nancy. **Psicanálise da Maternidade.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DEMANZE, Laurent. **Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon.** Paris: José Corti, 2008.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra: narrativa antilhana**. Tradução de V. Carneiro & M. Moaty, T1a ed. São Paulo, SP: Todavia, 2021.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. Entrevista concedida a Angela Dannemann (et al). In: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabella Rosado (org). **Escrevivências: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 17-46, 2020.

FRIEDMAN, Susan Stanford. **Bodies on the move: a poetics of home and diaspora**. Tulsa Studies in Women's Literature, University of Wisconsin - Madison v. 23, n. 2, p 189-212, 2004.

FAEDRICH, Anna. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**. In: Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. trad. Tradução de Sebastião Nascimento, com colaboração de Raquel Camargo. Ubu Editora, 2020.

FERREIRA, Josye Gonçalves. **Entre paisagens e inventários: o projeto literário de Carola Saavedra**. Tese. Doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 60, pp. 1–8, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018605>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2023.

FIGUEIREDO, Euridice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

FREITAS, Viviane de. **Narrativas errantes do exílio feminino**. Cuiabá. Polifonia. v.27, n. 47, p. 01-362, 2020.

FREITAS, Viviane de. **Cartografias do Exílio: errância e espacialidade na ficção da escritora caribenha Jean Rhys**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Bahia, 2018.

FRIEDMAN, Susan S. **Bodies on the move: a poetics of home and diaspora**. Tulsa Studies in Womens Literature. University of Wisconsin-Madison. v. 23, pp. 189-212, 2004.

FUNKC, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista – uma trajetória**. Série Estudos Culturais. Florianópolis: Insular, 2016.

GODET, Rita Olivieri. **Errância/migrância/migração**. In. BERND, Zilá (org). Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010, pp. 189-210.

HIRSCH, Mariane. The mother/daughter plot: narrative, psychoanalysis, feminism. Estados Unidos: Library of Congress Cataloging-in-publication Data, 1989.

HOOKS, bell. "Homeplace: A Site of Resistance" and "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness." In: **Yearning: Race, gender, and cultural politics**. Boston, MA: South End Press, p. 41-49, 1990.

KOLLONTAI, Alexandra. Textos Escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KLOEPFER, K. Deborah. The unspeakable mother: forbidden discourse in Jean Rhys and H.D. New York: Cornell University Press, 1989.

MULHERES se prostituem no exílio para alimentar a família na Venezuela. Estado de Minas Internacional. 25 de Outubro de 2018. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2018/10/25/interna_internacional,999944/mulheres-se-prostituem-no-exilio-para-alimentar-a-familia-na-venezuela.shtml Acesso em: 14/02/2024.

MIGUEL, Luis Felipe.; BIROLI, Flávia. **Feminismo e Política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

NIN, Anaïs. **Ser Mulher e Outros Ensaio**s. Porto Alegre: L&PM, 2023.

NOUSS, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Tradução: Ana Paula Coutinho. Porto: Afrontamento, 2016.

OCAMPO, Victoria; WOOLF, Virginia. **Correspondência**. Organização por Manuela Barral e tradução por Emanuela Siqueira, Nylcéa Pedra e Rosalia Pirolli. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2024.

PERROT, Michelle. O corpo. In: **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2.ed. São Paulo.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RICH, Adrienne. Of Woman Born: **Motherhood as Experience and Institution**. New York: W.W. Norton & Company, 1976.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas. Estudos gays: gêneros e sexualidades. v. 4, n. 05, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 15 set. 2022.

RHYS, Jean. **Smile please: an unfinished autobiography**. London: Penguin Classics, 2016. RHYS, Jean. **Voyage in the dark**. London: Norton, 1982.

RHYS, Jean. **Interviewed by Peter Burton**. The Transatlantic Review, London, No. 36, pp. 105-109, Summer 1970. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41514293>. Acesso em: 13/02/2024.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim**. Belo Horizonte: Relicário (Coleção Nosotras), 2021.

SAAVEDRA, Carola. **A estética diaspórica de Carola Saavedra: entrevista**. Antares: Letras e Humanidades. Caxias do Sul, v. 11, n. 22, 2019. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/7332/3817>. Acesso em: 27 de julho de 2023.

SAAVEDRA, Carola. **Com armas sonolentas: um romance de formação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAAVEDRA, Carola. **Casa Bondelê FLIP 2018: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de Com armas sonolentas. Entrevista concedida a Anna Monteiro**. Bondelê. Paraty, 2018b.

SASSEN, Saskia. **Globalization an its discontents**. New York: New Press, 1998.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade; JORDAO, A. (Org.); HENRIQUES, Ana Lucia de Souza (Org.); PINHO, D. (Org.); MEDEIROS, Fernanda (Org.); HARRIS, Leila Assumpção (Org.); MONTEIRO, M. C. (Org.); CIANCONI, V. (Org.). **Escritos discentes em literaturas de língua inglesa**, volume XV. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022. v. 1.

SAVORY, Elaine. **The Cambridge Introduction to Jean Rhys**. London: Cambridge Press, 2009.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais**. In: KAMITA, R.C; FONTES, L.C.S. (Org.). Mulher e literatura: vozes consequentes. 1ed. Florianópolis: Mulheres, v. 1, p. 481-497, 2015.

SIQUEIRA, Samanta Vitória. **Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus e cartas a uma negra, de Françoise Ega: uma literatura amefricana**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

SHOHAT, Ella. **“Notes on the Post-colonial”**. In: Social Text, No. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues. p. 99-113, 1992.

SOUZA, Lucia Soares de. **Deriva**. In. BERND, Zilá (org). Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010, pp. 87-108

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. (org.). Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

TARDIVO, A. E.; OSANA ZOLIN, L. A (des)construção da maternidade no romance Com armas sonolentas, de Carola Saavedra. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/60137> . Acesso em: 9 jul. 2024.

TONUS, J. L. **O imigrante na literatura brasileira: instrumentalização de uma figura literária.** In: Dalcastagnè, Regina; Nunes da Mata, Luis. (Org.). *Fora do retrato: Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011, v., p. 93-101.

URZAIZ, Begoña Gómez. **As Abandonadoras:** Histórias sobre maternidade, criação e culpa. São Paulo: Editora Zahar, 2024.

VÁSQUEZ, Georgiane. **Maternidade e feminismo: notas sobre uma relação plural.** Três Lagoas. *Revista Trilhas da História*. v.3, nº6, p.167-181, 2014. Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/472>. Acesso em: 13/02/2024.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations.** Paris: Bordas, 2009.

WEIL, Simone. **Contra o colonialismo.** [Tradução: Carolina Selvatici]. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça.** [Tradução: Otavio Albano]. 1 ed. São Paulo: Lafonte, 2023.

WOOLF, Virginia. **Três Guinéus.** Tradução: Tomaz Tadeu. 1. ed. [S. l.]: Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. **Profissões para as mulheres e outros artigos feministas.** Trad. Denise Bortmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.