



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LETÍCIA PALAZZIO

COREOGRAFIAS DO FRAGMENTO:

UM ESTUDO DOS ROMANCES *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS* E *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI

LETÍCIA PALAZZIO

COREOGRAFIAS DO FRAGMENTO:

UM ESTUDO DOS ROMANCES *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS* E *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Palazzio, Letícia.

Coreografias do fragmento : um estudo dos romances Pequena coreografia do adeus e O peso do pássaro morto, de Aline Bei / Letícia Palazzio. - Londrina, 2025.

131 f. : il.

Orientador: Ellen Mariany da Silva Dias .

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Aline Bei - Tese. 2. Hibridismo literário - Tese. 3. Feminino - Tese. I. Silva Dias , Ellen Mariany da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

LETÍCIA PALAZZIO

COREOGRAFIAS DO FRAGMENTO:

UM ESTUDO DOS ROMANCES *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS* E *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Milena Mulatti Magri
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 24 de outubro de 2025.

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que contribuíram para a minha formação até aqui.

À minha orientadora e amiga, Ellen, pela sensibilidade e sabedoria inigualáveis, fundamentais para a realização deste trabalho. Obrigada por ser uma profissional dedicada e acolhedora em todas as etapas. Aprendi com você ensinamentos que ultrapassam as páginas desta pesquisa, os quais levarei por toda a vida como um gesto de carinho e inspiração.

Ao professor Miguel, que além de integrar esta banca, foi também meu professor na graduação, quando me apresentou livros e reflexões que ainda ecoam em minha memória. À professora Milena, pela generosidade, pela leitura cuidadosa e pela inteligência com que iluminou esta pesquisa. A ambos, agradeço pelas contribuições valiosas, que enriqueceram este trabalho.

À minha mãe, Patrícia, que me fez corajosa e me apoiou incondicionalmente, por acreditar na educação e por celebrar comigo cada pequena e grande conquista. Minha mãe, mesmo contida em seu próprio voo, me deu asas para ser o que eu quisesse. A vida foi muito generosa ao me trazer ao mundo como sua filha, essa sempre será a minha maior conquista.

Ao meu pai, Ronaldo, que me ensinou a rir mesmo nas dificuldades e sempre se emocionou com as minhas vitórias. O seu olhar brilhando na minha formatura de Letras foi o maior presente que já recebi. Obrigada por nunca medir esforços para me ajudar. Espero continuar te dando muito orgulho.

À minha avó, Ivone, que me cuidou com todo o carinho e me ensinou a me orgulhar de quem sou. Por ser a melhor amiga do meu anjo da guarda e por todas as orações que sempre chegam até mim. Sou feliz por cada uma de nossas conversas e pelo afeto que transborda em todos os nossos abraços de despedida.

Ao Lucas, meu amparo. Há nove anos você entrou na minha história e tornou muitas coisas possíveis. Obrigada por me incentivar em todos os momentos e por ser o lugar onde posso descansar do peso do mundo. Você é a prova de que a vida foi generosa comigo. Espero continuar realizando muitos sonhos ao seu lado.

Às minhas amigas e amigos, porque não há nada como vocês, que me acompanharam com amor, risadas e encorajamento. À Kawane, minha dupla de

tantos enredos, refrões e desafios. Sem você, essa travessia não teria sido tão feliz e memorável.

À Luna, minha cachorrinha, que me acompanhou fielmente durante toda a escrita deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido. Às universidades públicas, em especial à UEL, pelo papel fundamental na formação de tantos estudantes.

todo amor vem ferido de infância

todo amor restitui o corpo à lembrança atroz

*de quando o coração pesava o
mesmo que um pássaro*

Mar Becker

RESUMO

PALAZZIO, Letícia. **Coreografias do fragmento**: um estudo dos romances *Pequena coreografia do adeus* e *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. 2025. 131 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Esta dissertação busca analisar os romances *Pequena coreografia do adeus* (2021) e *O peso do pássaro morto* (2017), da escritora brasileira Aline Bei, enquanto textos híbridos que combinam prosa, drama e poesia. A pesquisa parte da hipótese de que, por meio da exploração da visualidade da escrita nas formas de diagramação e nas escolhas tipográficas, a autora potencializa o jogo interpretativo das experiências das narradoras como mãe, filha e mulher, ao mesmo tempo em que expande os paradigmas do gênero romance. Para isto, utilizamos como referencial teórico os estudos sobre intermedialidade (Veneroso, 2002; Clüver, 2019; Martoni, 2020), bem como reflexões acerca da forma romanesca (Bakhtin, 1998) e da construção da personagem (Candido, 2007). No campo dos estudos de gênero, recorreremos a autoras como Simone de Beauvoir (2009) e Rozsika Parker (1984), de modo a articular os procedimentos estéticos de Bei às discussões sobre feminilidade, maternidade e violência. A metodologia consiste na análise individual e comparativa dos romances, com atenção às escolhas temático-formais da escritora que auxiliam na construção de sentidos. Bakhtin (1998) escreve que, além de ser um gênero em formação e, por isto, ainda inacabado, o romance apropria-se de outros gêneros, deslocando alguns e incorporando outros à sua própria construção. Partindo dessa premissa, compreendemos que Bei, consciente da natureza híbrida e expansiva do romance, explora e desenvolve as suas potencialidades ao dialogar com outros gêneros, reafirmando a sua flexibilidade estrutural. A proposição da forma híbrida nos romances da autora parte do conceito central de visualidade, a partir do qual estabelecemos uma distinção entre a aproximação da prosa com a poesia e a aproximação da prosa com o drama. Importante destacar que, na apropriação desses gêneros, não há uma incorporação total de suas estruturas; Bei seleciona apenas alguns elementos específicos, o que reforça seu trabalho de hibridização ao recolher fragmentos e traços formais de diferentes gêneros. Em *O peso do pássaro morto*, a protagonista não nomeada vivencia traumas, perdas e violências que moldam sua identidade, representando um processo de apagamento feminino. Já em *Pequena coreografia do adeus*, a trajetória de Júlia, marcada por uma infância de desamparo, disputas afetivas e também violência, evidencia relações familiares disfuncionais e o impacto dos ideais de feminilidade. Em ambos os romances, o leitor é convidado a experimentar, na materialidade do texto, os sentimentos que constituem e fragmentam as narradoras. Com isso, os romances da autora oferecem personagens que revelam as multifaces do feminino diante de uma narrativa híbrida e performática, contribuindo para uma compreensão mais complexa das dinâmicas de violência, da perda, da culpa e da elaboração simbólica da dor. Conclui-se que a obra de Aline Bei, mesmo em fase inicial, já constitui um projeto literário consolidado, tanto pelos temas que envolvem situações de opressão e resistência vividas por mulheres quanto pela forma como a autora dá voz a essas vivências, ou seja, por meio de uma linguagem que não apenas expressa, mas constrói sentidos na medida em que ocorre a atividade leitora.

Palavras-chave: Aline Bei; hibridismo literário; feminino.

ABSTRACT

PALAZZIO, Letícia. **Choreographies of the fragment: a study of the novels *Pequena coreografia do adeus* and *O peso do pássaro morto***, by Aline Bei. 2025. 131 p. Dissertation (Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

This dissertation seeks to analyze the novels *Pequena coreografia do adeus* (2021) and *O peso do pássaro morto* (2017), by Brazilian writer Aline Bei, as hybrid texts that combine prose, drama, and poetry. The research is based on the hypothesis that, by exploring the visuality of writing in terms of layout design and typographical choices, the author enhances the interpretive play of the narrators' experiences as mother, daughter, and woman, at the same time that expands the paradigms of the novel genre. In this regard, we use as a theoretical reference the studies based on intermediality (Veneroso, 2002; Clüver, 2019; Martoni, 2020), as well as reflections on the novelistic form (Bakhtin, 1998) and character construction (Candido, 2007). In the field of gender researches, we resort to authors such as Simone de Beauvoir (2009) and Rozsika Parker (1984) to articulate Bei's aesthetic procedures in relation to discussions about femininity, motherhood, and violence. The methodology consists of individual and comparative analysis of the novels, with attention to the writer's thematic and formal choices that aid in the construction of meaning. Bakhtin (1998) writes that, in addition to being a genre in formation and, therefore, still unfinished, the novel appropriates other genres, displacing some and incorporating others into its own construction. Based on this premise, we understand that Bei, conscious of the hybrid and expansive nature of the novel, explores and develops its potential by dialoguing with other genres, reaffirming its structural flexibility. The hybrid form in the author's novels stems from the central concept of visuality, from which we establish a distinction between the approximation of prose with poetry and the approximation of prose with drama. It is important to note that, in appropriating these genres, there is no total incorporation of their structures; Bei selects only some specific elements, which reinforces her work of hybridization by collecting fragments and formal traits from different genres. In *O peso do pássaro morto*, the unnamed protagonist experiences traumas, losses, and violence that shape her identity, representing a process of female erasure. In *Pequena coreografia do adeus*, Júlia's trajectory, marked by a childhood of helplessness, emotional disputes, and violence, highlights dysfunctional family relationships and the impact of ideals of femininity. In both novels, the reader is invited to experience, in the materiality of the text, the feelings that constitute and fragment the narrators. By this means, the author's novels offer characters that reveal the multifaceted nature of femininity in the face of a hybrid and performative narrative, contributing to a more complex understanding of the dynamics of violence, loss, guilt, and the symbolic elaboration of pain. It can be concluded that Aline Bei's work, even in its early stages, already constitutes a recognizable literary project, both for the themes involving situations of oppression and resistance experienced by women and for the way in which the author gives voice to these experiences, that is, through a language that not only expresses but also constructs meanings as the reading activity occurs.

Key-words: Aline Bei; literary hybridity; feminine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Etats modifiés</i> , de Louise Bourgeois (capa do livro <i>Pequena coreografia do adeus</i>)	22
Figura 2 - Capa do livro <i>O peso do pássaro morto</i> , de Aline Bei, pela editora Nós	27
Figura 3 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	42
Figura 4 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	45
Figura 5 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	50
Figura 6 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	51
Figura 7 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	53
Figura 8 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	55
Figura 9 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	58
Figura 10 - <i>Forrest Gump</i> (1994), Robert Zemeckis	59
Figura 11 - <i>Beleza Americana</i> (1999), Sam Mendes	59
Figura 12 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	62
Figura 13 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	63
Figura 14 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	66
Figura 15 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	72
Figura 16 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	73
Figura 17 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	75
Figura 18 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	76
Figura 19 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	79
Figura 20 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	83
Figura 21 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	85
Figura 22 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	86
Figura 23 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	89
Figura 24 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	92
Figura 25 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	93
Figura 26 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	94
Figura 27 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	97
Figura 28 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	101
Figura 29 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	102
Figura 30 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei	105

Figura 31 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	110
Figura 32 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	111
Figura 33 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	114
Figura 34 - <i>Pequena coreografia do adeus</i> (2021), Aline Bei.....	117
Figura 35 - <i>O peso do pássaro morto</i> (2017), Aline Bei	119

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	FRAGMENTOS EM DIÁLOGO: A ESCRITA HÍBRIDA DE ALINE BEI	21
2	A ESCRITA QUE HABITA.....	40
2.1	A construção da personagem em <i>Pequena coreografia do adeus</i>	40
2.2	A construção da personagem em <i>O peso do pássaro morto</i>	69
3	FEMINILIDADES FRAGMENTADAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA.....	100
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Partindo da curiosidade de saber o que as mulheres estão escrevendo na contemporaneidade, encontramos Aline Bei (1987), escritora brasileira autora de, até o momento, três romances: *O peso do pássaro morto* (2017), *Pequena coreografia do adeus* (2021) e *Uma delicada coleção de ausências* (2025).¹ Vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura e do Toca, além de finalista do Prêmio Rio de Literatura, Aline Bei tem se tornado um dos nomes mais promissores de nossa literatura contemporânea. Segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, a autora “[...] se afirma em meio a uma geração de escritoras dedicadas a fazer da literatura um instrumento a serviço das mulheres” (Destri, 2021). No que diz respeito ao seu estilo de escrita, Bei ocupa um lugar híbrido entre a prosa e a poesia em uma diagramação textual inusitada, o que também a projeta no cenário da literatura brasileira.²

A escrita de Aline Bei tem sido objeto de estudo de várias pesquisas recentes, que destacam aspectos distintos dos seus romances. Há, por exemplo, discussões a respeito da experimentação da linguagem, revelada pelas suas narrativas híbridas e performáticas, como nos artigos de Lara Faria Jansen França, em “A escrita performática em ‘O peso do pássaro morto’ (2017), de Aline Bei”, e de Gustavo Ramos de Souza, no artigo “Um pássaro de papel: a materialidade do livro em ‘O peso do pássaro morto’, de Aline Bei”. Apesar de seu estilo narrativo ser frequentemente destacado como uma das suas características mais marcantes, também encontramos artigos voltados para a análise da construção das identidades femininas, especialmente no contexto das relações familiares e de gênero. Essas questões são atravessadas, principalmente, pelo impacto da violência, do abuso sexual e do luto, como no artigo “Morte, violência e devastação em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei”, da autora Jocelaine Oliveira dos Santos, e em “Cultura

¹ Enquanto esta dissertação estava em processo de desenvolvimento, Aline Bei, em conjunto com a Companhia das Letras, anunciou o lançamento do seu próximo livro, intitulado: *Uma delicada coleção de ausências*, previsto para junho de 2025, no qual a autora afirma compor a *trilogia involuntária* com os dois livros publicados anteriormente.

² O emprego de um estilo que mescla prosa e poesia não é exclusivo de Aline Bei. Autores como Artur Azevedo, no século XIX, já realizavam esse tipo de experimentação na contística em versos, por exemplo. Mais recentemente, Gonçalo M. Tavares em *Uma viagem à Índia* (2010) e Liana Ferraz em *Um prefácio para Olívia Guerra* (2023) trilham por esse caminho, também contribuindo para o enriquecimento do cenário literário contemporâneo ao adotarem as formas narrativas híbridas.

do estupro em Aline Bei e Douglas Stuart”, de Jorge Alves Pinto e Antônio de Pádua Dias da Silva.

Embora as análises deste trabalho ocorram sob a ótica dos temas supracitados, o foco é realizar um diálogo entre os dois romances de Aline Bei: *Pequena coreografia do adeus* e *O peso do pássaro morto*, compreendendo-os enquanto parte de um projeto literário que marca um conjunto de procedimentos muito específicos da autora, mesmo que em apenas dois livros, considerando a recorrência das suas escolhas temáticas e estilísticas, identificadas na construção de ambas as narrativas. Apesar de se tratar de uma produção inicial, é possível notar uma intencionalidade clara acerca dos temas relacionados ao feminino³ e das estratégias narrativas mobilizadas. O trabalho a partir dos elementos em comum nos dois romances permite a sustentação da hipótese de que a autora possui um projeto literário emergente, não pela quantidade de obras publicadas, mas, sim, pela coerência e profundidade do que já foi até então produzido. Para isso, o nosso propósito é perseguir a poética de Aline Bei, perscrutando os motivos, definidos como “unidades temáticas mínimas” (Tomachevski, 1976, p. 177), que permitem o cruzamento dos dois romances, tanto nos temas ligados ao feminino quanto na forma, que sustenta e alavanca o jogo interpretativo das experiências das personagens, o que garante as suas particularidades estéticas, especialmente no que se refere à inserção de sua obra no sistema literário brasileiro na contemporaneidade.

Segundo Tomachevski (1976), “as significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala). Podemos também falar do tema de toda a obra ou do tema de suas partes.” (p. 169). Assim, sob o prisma do formalista russo, quando dizemos que a obra literária possui uma unidade, referimo-nos à sua composição a partir de um tema único que se desenvolve no seu decorrer. Na análise dos romances de Bei, além das formas narrativas semelhantes, encontramos temas em comum, mesmo que estes se desenvolvam de maneiras distintas. Conforme veremos, os livros da autora ilustram a vida de mulheres que carregam uma trajetória de perda, dor e violência. As

³ Em entrevista a Ana Paula Vilela, Bei revela que não tem vontade de construir protagonistas homens em seus livros, já que ainda tem muito a dizer e habitar enquanto mulher e ouvinte das histórias de outras mulheres. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sfeA7NJsxl0&pp=ygUIYW5hIHhhdWxhIHZpbGVsYSBlbnRyZXZpc3RhIGFsaW5lIGJlaQ%3D%3D>> Acesso em: 15 de mar. de 2025.

protagonistas não conseguem dialogar com outras personagens a respeito das suas vulnerabilidades, mas as colocam em palavras: Júlia, de *Pequena coreografia do adeus*, no diário, e a protagonista não nomeada, de *O peso do pássaro morto*, nas cartas. Para uma delas, notamos que há mais esperança de recomeço, uma vez que assume uma via de autodescobrimento mais distante dos acontecimentos de sua vida, apesar de também ser atravessada pelas suas vulnerabilidades. Já para a outra protagonista, observamos que a sua identidade é constantemente contaminada pelo trauma e pela perda, com acontecimentos trágicos que consomem toda a sua existência. No entanto, durante a análise dos romances, ao expor os desdobramentos distintos para cada uma das narradoras, o intuito não será sugerir uma gradação a respeito da resistência feminina diante do sofrimento, como se uma trajetória fracassasse e a outra não, mas demonstrar as multifaces do feminino a partir dos profundos desafios revelados em um panorama de experiências e possibilidades.

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

No que se refere à construção de ambos os romances, compreendemos que, para Tomachevski (1976), na construção da trama, “não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém [...] obrigando o leitor a participar do desenvolvimento do tema” (p. 172). Nesse caso, por meio das análises, buscaremos afirmar que Bei consegue provocar a emoção dos leitores não somente pela relevância temática, mas, também, pela forma sensível como estrutura as narrativas. Com isso, reconhecemos que a relação emocional contida na obra também é provocada a partir da participação do leitor na produção de sentidos introduzidos por

meio da materialidade dos significantes, como os espaços vazios, os tamanhos tipográficos, os espaçamentos, que imprimem significação dentro do texto e permitem que o livro atue como uma espécie de performance. Para compreendermos como isso se dá, faremos uma análise estrutural das narrativas, decompondo cada uma das obras em suas partes menores para, assim, observar como cada motivo contribui para o desenvolvimento do enredo (Tomachevski, 1976). Inicialmente, optamos por desenvolver um primeiro tópico dedicado ao trabalho híbrido da autora, como preparação didática ao leitor. Os dois tópicos seguintes se realizam a partir do estudo da construção das personagens em cada um dos livros, sobretudo das narradoras protagonistas, considerando que:

O personagem tem a função de um fio condutor e permite que nos orientemos no acúmulo dos motivos, de um meio auxiliar destinado a classificar e ordenar os motivos particulares. [...] Caracterizar um personagem é um procedimento que o faz reconhecível. Chama-se característica de um personagem o sistema de motivos que lhe está indissoluvelmente ligado. Num sentido mais restrito, entende-se por característica os motivos que definem a psique do personagem, seu caráter (Tomachevski, 1976, p.193).

À vista da caracterização das personagens, em que encontramos intrinsecamente os seus motivos, analisaremos como se configura a forma como se inscrevem os temas explorados nos romances. Para mais, observamos que, em ambas as narrativas, a caracterização das heroínas se dá tanto pela forma direta, em que ocorre uma “autodescrição (as confissões)”, quanto indireta, em que “o caráter parte dos atos, da conduta do herói” (Tomachevski, 1976, p.193). O próprio nome da personagem, o elemento mais simples da *característica*, pode ter a função de elaborar os motivos concretos que correspondem a sua psiquê (Tomachevski, 1976, p. 194). Em *Pequena coreografia do adeus*, por exemplo, temos a narradora Júlia Terra, em que o nome Júlia pode ter uma simbologia dada a sua trajetória, uma vez que possui origem do latim *Julius*, que significa juventude, relacionando-se diretamente ao contexto da narrativa, em que acompanhamos o seu processo de amadurecimento e transformação desde a infância até a fase adulta. Com isso, também reforçamos a ideia de que o romance dialoga com o *bildungsroman*, conforme veremos mais adiante, pois o nome, ao simbolizar a juventude, também remete à ideia daquilo que ainda está em formação. O sobrenome *Terra*, por sua vez, ao considerarmos a trama e a ideia de solidez evocada pelo substantivo,

contrasta com a falta de estabilidade de Júlia no âmbito familiar, apesar da sua constante procura por uma *Casa dentro de casa*, segundo a própria epígrafe do livro. Ao mesmo tempo, *Terra* corresponde à noção de raízes, a qual funciona como metáfora, tendo em vista que o lugar de origem da narradora move o embate entre crescer e estar presa aos traumas e às cicatrizes da infância. Nesse sentido, embora *Terra* seja um nome próprio, ele também carrega uma função de adjetivação, que demonstra, já na nomeação da personagem, uma ambivalência, a qual reflete a força motriz da poética da autora e se articula com o hibridismo formal que exploraremos em suas obras.

Já a narradora de *O peso do pássaro morto* não recebe nenhum nome pelo qual possamos chamá-la. Conforme discutiremos mais profundamente no tópico destinado ao romance, isso evidencia que se trata da história de uma mulher silenciada, como muitas outras, pela violência sexual. Assim como em *Pequena coreografia do adeus*, acompanhamos a trajetória da narradora protagonista desde a sua infância, aos 8 anos, até aos 52 anos de idade. A prosa-poética também presente na narrativa de *O peso do pássaro morto* ilustra as perdas e as lutas pela sobrevivência emocional de uma mulher não nomeada. Assim como anuncia o prefácio, não se trata apenas de um livro, mas de um *sudário*, que envolve a dor e a memória de um acúmulo de perdas. Por isso, a exigência de uma leitura cuidadosa e reverente, pois se trata de uma experiência de luto, em que o testemunho íntimo da narradora, em diálogo com a estrutura narrativa, permite que o leitor se envolva profundamente, sentindo as ausências ao tatear palavras que reverberam não somente pelo que é dito, mas pela densidade e exposição daquilo que também é inefável.

Embora a construção das personagens nos romances analisados seja atravessada por fatores psicológicos e sociais, a representação de suas experiências ocorre a partir da voz escolhida pela autora, ou seja, é por meio de escolhas estéticas que Bei define como apresentá-las ao leitor. Nesse sentido, o pensamento de Mikhail Bakhtin oferece uma chave interpretativa fundamental. Em *O autor e a personagem*, o teórico afirma que a imagem da personagem é resultado da forma como o autor a constrói e responde a ela, e não apenas um reflexo da vida real. Assim, a relação entre criador e personagem exige uma natureza ativa e criadora (Bakhtin, 2003, p. 7), da mesma forma que Bei constrói suas protagonistas a partir de uma resposta estética elaborada, observada em seus procedimentos

formais. Com isso, a autora não se limita a simplesmente reproduzir tipos sociais e muito menos ignora o elemento essencial da obra: “a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo” (Bakhtin, 2003, p. 8).

A escrita híbrida de Aline Bei ativa, em termos de gênero, elementos do drama e da lírica ao compor o procedimento narrativo presente nos dois romances, demonstrando mais um traço evidente em seu projeto literário, que vai além dos temas em comum e da fusão da prosa com a poesia. Como resultado, os seus romances dificultam uma categorização específica, pois não se encaixam rigorosamente em apenas um gênero, mas a partir da combinação que produz um sistema próprio de escrita. De acordo com Tomachevski:

Observamos na literatura viva um agrupamento constante de procedimentos; estes combinam-se em certos sistemas que vivem simultaneamente, mas são aplicados em obras diversas. [...] Os procedimentos de construção são agrupados em torno daqueles que são perceptíveis. Assim criam-se classes particulares de obras (os gêneros) que se caracterizam por um agrupamento em torno daqueles procedimentos perceptíveis, chamados traços do gênero (1976, p. 200).

Dito isso, são os *traços de gênero* que permitem a identificação de uma obra como pertencente a determinada classificação, ou seja, “a utilização diferenciada da linguagem prosaica ou poética cria os gêneros poéticos ou prosaicos; conforme a obra se destine a ser lida ou representada, distinguimos gêneros dramáticos ou narrativos, etc.” (Tomachevski, 1976, p. 200). No entanto, Tomachevski complementa que esses traços não são fixos ou definitivos, apesar do seu agrupamento ter uma relevância perceptiva na definição de cada gênero em determinado período. Dito isso, para o teórico, os gêneros também se adaptam conforme a evolução da literatura, mesmo que em constante diálogo com os traços do passado, o que também impacta no surgimento de novos gêneros. Essa ideia se conecta à concepção bakhtiniana do romance como um gênero que “parodia os outros gêneros” (Bakhtin, 1998, p. 399), apropriando suas características e rompendo, por exemplo, com a unidade de linguagem dos gêneros estanques e sua visão totalizante. Por isso, trataremos como compreensível as obras de Aline Bei serem classificadas como romances em suas fichas catalográficas. Afinal, trata-se

de um gênero em formação, de difícil definição, uma vez que suas características são marcadas por inúmeras exceções, especialmente diante das constantes transformações estruturais da própria realidade. “Quando o romance se estabelece como gênero principal, toda literatura é envolvida, romancizando-se” (Bakhtin, 1998, p. 399), ou seja, todos os gêneros são tocados pelo romance, que atua no sentido de integrá-los para si. Nesse sentido, ao nos referirmos às obras de Bei como romances, não restringimos a sua classificação a um único gênero. Pelo contrário, reconhecemos que o próprio romance opera por meio de aproximações e deslocamentos, apropriando-se de diferentes estratégias literárias para potencializar as escolhas narrativas dos escritores.

Outro ponto de destaque em nosso trabalho a respeito dos romances de Aline Bei é o fato de que a atenção do leitor não está somente ligada à informação semântica, visto que a autora demonstra uma consciência no processo de criação na página, valorizando a visualidade da escrita. Segundo Anne-Marie Christin, na Europa do século XVI já “surgem muitos exemplos do uso desse tipo de artifício pelos poetas, propiciado pelo desenvolvimento da imprensa, que ofereceu a possibilidade de vários experimentos tipográficos” (Christin apud Veneroso, 2012, p. 36). Ainda segundo a estudiosa, cada vez mais autores e poetas tornaram-se conscientes desse fenômeno e de suas possibilidades expressivas. Mais adiante, Christin cita Charles Nodier e Tony Johannot, que publicam, em 1830, a *História do rei da Boêmia e dos seus sete castelos*, inspirados na novela de Sterne, e explica que nesse trabalho, a “criatividade do tipógrafo foi tão crucial quanto a do escritor [...], enfatizando a intenção expressiva do texto através de um arranjo evocativo das linhas [...] de pausas nas palavras que criam sentido [...] de uma fonte especial ou de uma letra monumental (Christin apud Veneroso, 2012, p. 37). Portanto, o que encontramos em Bei advém de antigas contribuições, inclusive da imprensa, que possibilitou as primeiras aparições desse tipo de trabalho, considerando que para pensarmos as novas configurações da página, esse meio viabilizou “aos elementos aparentemente neutros da página - ou seja, todos esses espaços ‘vazios’ entre letras e linhas - uma identidade física equivalente àquela possuída pelas próprias letras” (Veneroso, 2012, p. 36-37).

De acordo com Maria do Carmo Veneroso (2012), em *Caligrafias e escrituras*, “a emergência no Ocidente de uma literatura que procurou privilegiar o aspecto visual de um texto foi decisivamente confirmada pela publicação de *Um lance de*

dados jamais abolirá o acaso, de Stéphane Mallarmé, em 1897, na revista literária *Cosmópolis*” (p. 37). Para a pesquisadora, o poeta não apenas “garantiu iniciativa às palavras, [...] mas também delegou essa iniciativa ao leitor que, sozinho, passou a determinar o valor [...] desses espaços dispersos na página como tantos fragmentos de pensamento mudo” (Veneroso, 2012, p. 38). No Brasil, a partir dos anos de 1950, a exploração dos efeitos espaciais da impressão foi difundida pelo Grupo Noigandres, um coletivo de poetas brasileiros, tais como Décio Pignatari e os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, ligados ao movimento da poesia concreta, que valorizava as formas de se criar significado através do conteúdo visual, influenciada, inclusive, pelo futurismo e a “sua demanda por libertar as palavras, como propôs Marinetti” (Christin apud Veneroso, 2012, p. 38).

Ao analisarmos a escrita de Aline Bei em *Pequena coreografia do adeus* e em *O peso do pássaro morto*, destacaremos que a sua prosa-poética aproxima-se do interesse de realizar uma exploração da visualidade da escrita, especialmente na maneira como distribui as palavras na página e trabalha as tipografias e os espaços em branco como elementos de significação. No entanto, a sua experimentação formal, apesar de compartilhar a mesma atenção com a materialidade do texto, não adere ao mesmo rigor típico dos concretistas no que diz respeito à sonoridade e ao interesse de uma síntese radical do verso, nem aos elementos polissêmicos e fônicos da tradição poética de Mallarmé. Sua narrativa, em contraste, opera a partir das subjetividades das personagens em um fluxo narrativo que, embora fragmentado e poético, desenvolve e expõe as vivências das narradoras de modo a representar o seu íntimo tanto em uma dimensão temática quanto formal. Dessa forma, mostraremos que Bei retoma essas tradições literárias, estabelecendo um diálogo com algumas heranças sem, no entanto, se apropriar delas integralmente.

Tendo em vista as questões levantadas até aqui, o primeiro capítulo parte da reflexão sobre os paratextos editoriais, como os títulos e as capas dos romances, que já se configuram como elementos antecipadores da preocupação de Aline Bei com o hibridismo da forma. A partir disso, pretendemos situar e preparar o leitor diante dos diálogos fundamentais que a autora estabelece, isto é, da aproximação da prosa com a poesia e com o drama. Nessa relação, busca-se destacar que Bei não realiza uma apropriação total dos gêneros, mas mobiliza fragmentos específicos que se integram à sua poética. Na aproximação com a poesia, por exemplo, ela emprega a visualidade e a espacialidade do poema visual, mas não características

como a polissemia ou a polifonia. Isso porque sua escrita se constrói pela incorporação parcial de recursos de diferentes gêneros, evidenciando a fragmentação como procedimento fundamental para a constituição das narrativas e suas personagens.

O segundo capítulo, intitulado “A escrita que habita”, título que sugere a escrita como força viva e ambígua, uma vez que não somente dá forma, mas, também, move-se com o conteúdo ao representar as personagens, será subdivido em dois tópicos: “A construção da personagem em *Pequena coreografia do adeus*” e “A construção da personagem em *O peso do pássaro morto*”. Partindo do texto “A personagem do romance”, de Antonio Candido (1970), o capítulo propõe uma análise que articula conteúdo e forma na constituição das personagens de Aline Bei, evidenciando as experiências femininas por meio de uma escrita híbrida que incorpora elementos de outros gêneros. Nesse percurso, o objetivo é apresentar as protagonistas de modo mais aprofundado, como preparação para a análise comparativa do próximo capítulo, o qual só foi possível após o reconhecimento de estruturas e temas em comum, mesmo com tramas distintas. Com isso, buscamos compreender as especificidades de cada obra, considerando as particularidades das experiências femininas ao invés de uma análise generalizada.

Assim, após oferecer uma visão mais detalhada das personagens, o que permite um paralelo entre elas, no terceiro capítulo, intitulado “Feminilidades fragmentadas: uma análise comparativa”, o foco será estabelecer um diálogo entre as unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1978) e as técnicas narrativas da autora. Nesse sentido, ao analisar situações dramáticas específicas, enriqueceremos a tentativa de constatar a hipótese de que Aline Bei constrói um projeto literário com base em procedimentos semelhantes, tanto pelos temas que envolvem situações de opressão e resistência vividas por mulheres quanto pela forma como a autora dá voz a essas vivências, ou seja, por meio de uma linguagem que não apenas expressa, mas constrói sentidos.

Ao escolher romances contemporâneos para estudo, podemos observar mais de perto a realidade que nos cerca e, ao optar por uma escrita feminina, visamos a uma problematização do cânone literário ocidental, no sentido de expandirmos a leitura de mulheres e sobre mulheres na contemporaneidade, o que se faz imensamente necessário ao levarmos em consideração a importância social e política de nos reafirmarmos ativamente em espaços que há pouco tempo eram

apenas concedidos aos homens. Para isso, a escolha do tema e a sua elaboração são essenciais para construir um projeto literário que, além de enriquecido, também contribui para a valorização da complexidade das experiências femininas. Ao analisarmos os romances de Aline Bei, será possível refletir sobre como a literatura organiza-se no sentido de criar diferentes formas de narrar essas experiências, não somente pelos temas, mas, também, pelas formas como a estrutura narrativa e a linguagem contribuem para essa construção. Com isso, o destaque ao hibridismo e ao diálogo que a autora estabelece com outros gêneros na sua escrita é essencial para ampliar tanto as representações do feminino quanto as possibilidades da literatura e das próprias palavras, que se tornam presenças visíveis e corpóreas.

CAPÍTULO I

FRAGMENTOS EM DIÁLOGO: A ESCRITA HÍBRIDA DE ALINE BEI

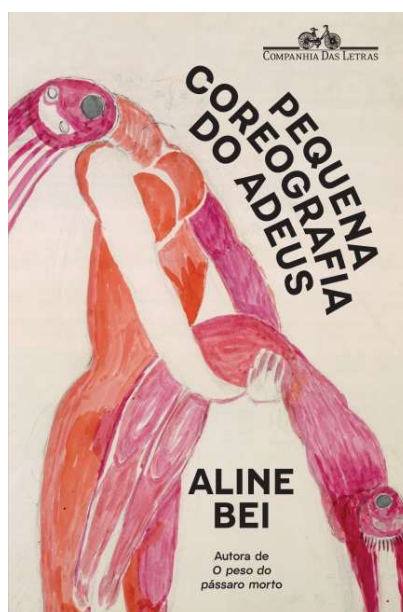
A escrita de Aline Bei insere-se em um contexto literário em que as fronteiras entre gêneros se mostram cada vez mais flexíveis. A literatura contemporânea, especialmente a produzida por mulheres no Brasil, como em *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, e *De espaços abandonados* (2018), de Luísa Geisler, tem frequentemente explorado formas híbridas, tensionando os contornos tradicionais entre os gêneros literários. O projeto literário de Bei, por sua vez, não se constrói pela filiação a um gênero específico, mas pela apropriação fragmentária de alguns de seus elementos. Assim, seus romances não se deixam enquadrar integralmente como prosa, dramaturgia ou poesia em sentido estrito, mas operam antes pela fragmentação, em que a incorporação não é total, reforçando ainda mais a hibridização ao evidenciar que nenhum gênero se sustenta completamente em sua forma plena.

Esse hibridismo já se anuncia antes mesmo do contato direto do leitor com a narrativa, manifestando-se na forma como o livro se apresenta ao mundo a partir dos paratextos editoriais. Conforme define Genette (2009), esses componentes configuram-se como atos de linguagem e se organizam em duas modalidades: epitexto e peritexto. O primeiro refere-se a suportes externos à obra, como entrevistas do autor, categoria à qual recorreremos em outros capítulos. Já o peritexto diz respeito aos elementos que circundam o livro em si, como títulos, capas e ilustrações. É essa dimensão que nos interessa neste momento, pois pode ser entendida como espaço de continuidade da poética híbrida de Aline Bei, estabelecendo relação direta com a estrutura que envolve cada romance e revelando sua intenção de articular, desde tais materialidades, uma poética em torno do feminino por meio da intersecção com outras artes, que se fundem para antecipar o tom da narrativa.

Por meio de *Pequena coreografia do adeus* (2021), já é possível observar a interlocução da obra de Aline Bei com outras artes, em especial com o trabalho da artista plástica Louise Bourgeois (1911). Isso porque a capa do romance traz o desenho *Etats modifiés* (figura 1), conferindo-lhe grande singularidade pela forma

como os corpos são representados.⁴ Além de realizar pinturas e gravuras, Bourgeois aventura-se em esculturas com materiais diversos, oscilando entre figuração e abstração. Pela sua abordagem idiossincrática, ela caminha na contramão das questões formais que dominavam o pensamento mundial da arte. Como observa Eliane Robert Moraes, “as belas faces humanas expostas em museus se contrapuseram a um imaginário do dilaceramento, onde há uma intenção em alterar a forma humana até a desfiguração” (2002, p. 19). Nesse sentido, os corpos inusitados e fragmentados que marcam a produção de Bourgeois se inserem no horizonte das artes contemporâneas, que privilegiam mais o conceito e o gesto criativo do que a busca por uma estética tradicional. Não à toa, a própria artista reconhece como licença poética o ato de tirar os braços, tirar a cabeça, e depois, se quiser, recuperá-los, enfatizando como a fragmentação é uma marca constitutiva de sua obra.

Figura 1- *Etats modifiés*, de Louise Bourgeois (capa do livro *Pequena coreografia do adeus*)



Fonte: Companhia Das Letras.

⁴ Enquanto esta dissertação estava em processo de escrita, Bei lançou uma segunda edição de *O peso do pássaro morto*, cuja capa também traz um desenho de Bourgeois, da série *The Insomnia Drawings* (1994/95). No mesmo período, a autora publicou seu terceiro livro, cuja capa apresenta a obra *I Do* (2010), igualmente de Bourgeois.

Essa lógica central no fazer artístico de Bourgeois encontra ressonância na estrutura dos romances de Aline Bei. Assim como a artista recorta, distorce e recompõe os corpos em suas esculturas e gravuras, a autora organiza sua narrativa a partir de fragmentos de outros gêneros, produzindo um efeito de descontinuidade formal, que também reverbera na constituição da subjetividade das personagens. Desse modo, a presença da obra de Bourgeois na capa do romance não se configura apenas como um ornamento gráfico, mas como um indício visual da própria poética da autora, já que em ambas as obras a criação emerge da aproximação de elementos díspares. Esse diálogo se estabelece tanto nos temas explorados, marcados pela experiência feminina, pelo corpo e pela memória, quanto nas formas, que privilegiam a fragmentação e a apropriação parcial de outros gêneros e técnicas como procedimentos fundamentais.

Segundo Bourgeois, as memórias sobre a sua mãe encontraram expressão em inúmeras das suas obras, como nas conhecidas aranhas gigantes que simbolizam a meticulosidade e a proteção materna. Por outro lado, revoltava-se diante da submissão de sua mãe ao aceitar as traições do pai. No entanto, após o nascimento dos seus filhos, ela reflete sobre a posição da sua mãe e os desafios impostos ao feminino. Com isso, enfrenta um período de inadequação: “*Lá estava eu [...] uma esposa e mãe, e tinha medo da minha família...medo de não estar à altura*”.⁵ Portanto, é a partir das suas próprias experiências, vividas tanto na infância quanto na fase adulta, que ela problematiza, em suas esculturas e pinturas, as expressões da feminilidade e da maternidade na contemporaneidade. Por ser uma artista talentosa e uma das precursoras do tema da maternidade nas artes, é compreensível que a pintura *Etats modifiés* esteja presente na capa do livro *Pequena Coreografia do Adeus*, de Aline Bei, uma vez que a narrativa do romance explora, justamente, uma relação entre mãe e filha⁶, que se inicia na infância e vai até a fase adulta. No entanto, trata-se de um relacionamento conturbado, uma vez que há, entre ambas, uma relação paradoxal que se faz pela via da violência e da rejeição.

⁵ Frase de Bourgeois, retirada através do acesso ao portfólio da artista, disponível em: https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/index.html Acesso em: 02 de set. de 2025.

⁶ A literatura brasileira contemporânea tem explorado de modo recorrente os vínculos familiares, em especial os laços entre mães e filhas. Um exemplo expressivo é o romance *Uma duas* (2011), de Eliane Brum, que expõe os conflitos dessa relação intensa e, muitas vezes, conturbada.

A discussão suscitada pela leitura do livro a respeito da formação das mulheres enquanto mães também se mostrava uma importante questão na obra de Bourgeois e, por isso, a pintura não está, por acaso, na capa do livro de Bei, uma vez que ambas problematizam a maternidade enquanto um modelo de controle específico de feminilidade. Desta forma, a maneira com que Bourgeois retrata o corpo da mulher reflete não apenas a sua própria história, mas, também, os discursos e os movimentos históricos que o subjugarão. Segundo ela, a dor é o seu campo de trabalho, aquilo que acontece com o seu corpo é abstrato e, por isso, a dor é o preço pago pela libertação do formalismo (Bourgeois, 2000, p. 205). Dessa maneira, apesar do sentimento negativo da dor, é a partir dele que Bourgeois encara as emoções da vida, que se revelam através da sua arte como possível meio de potencializá-la, não para destruir os mistérios, mas para impulsionar o desejo de mudança.

Da mesma forma, a história da protagonista de Bei não carrega a espetacularização da dor, como antagônica ao gozo, mas uma construção em razão dela. Nesse sentido, tanto na narrativa quanto na obra de Bourgeois, alguns antagonismos deixam de ser percebidos como tais, como agressividade/vulnerabilidade, ter mãe/ser mãe, mãe boa/mãe má. Os desdobramentos da maternidade, que serão explorados ao longo deste trabalho, evidenciam que diferentes mulheres atravessam enfrentamentos também distintos, compondo as multifaces de um mesmo feminino que, não raro, se dilacera no embate com o masculino e com as próprias imposições de feminilidade.

Em *Etats modifiés* (figura 1), Bourgeois cria algo inusitado, que causa estranhamento ao expor, justamente, uma crise no projeto de identidade feminina a partir de elementos díspares e, ao mesmo tempo, reveladores da realidade. No desenho, não fica claro quem sustenta quem, são corpos em equilíbrio aparentemente precário ocupando o mesmo espaço. A preocupação estética se manifesta na desconformidade: as formas do corpo são desproporcionais, a pintura é borrada, não totalmente preenchida, um dos braços sequer é colorido, destoando do restante do corpo. O formato pouco realista da boca e dos olhos, associados às cores vermelho e rosa intensificam a tensão, como se aqueles corpos fossem uma espécie de carne exposta, revelando padrões anatômicos invertidos. Considerando, aqui, se tratar de mãe e filha desenhadas, tais elementos reforçam uma ideia difusa ou contrária à imagem idealizada da maternidade, de amor e proteção,

sobressaindo-se rejeição e violência. Além disso, tanto a experiência de Bourgeois e sua exploração das formas e cores quanto a narrativa de *Bei* convergem para a mesma interrogação: quem é mãe? quem é filha? quem é jovem? quem é velha? quem cuida? quem é cuidada? O movimento circular da obra de Bourgeois, formada pelo arco do cabelo e dos braços das figuras, sugere um círculo ininterrupto que entrelaça presente e futuro em uma sobreposição de funções no laço entre mãe e filha, coreografando a inversão de papéis.

Ao carregar no título o termo “coreografia”, o romance *Pequena coreografia do adeus* aponta para a dimensão artística de Júlia, que realiza a tentativa de organizar os sentimentos e os abandonos que marcaram sua vida em um gesto quase performático. A coreografia tem o peso de ser um movimento pensado e repetido, além de bonito quando visto de fora – esse olhar que a própria Júlia busca visitar em si mesma. Tal como Bourgeois, que acessa memórias e as traduz em formas fragmentadas e distorcidas para produzir suas obras, Júlia também encontra na arte uma maneira de exorcizar o que a aprisiona. Em ambas, o gesto não é apenas estético, mas existencial, marcado por uma pressão interna que insiste em se expressar. Como observa a curadora de arte Marie-Laure Bernadac:

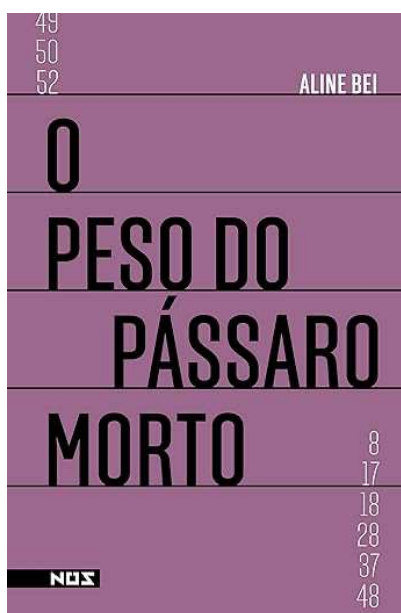
[...] a imagem remete aqui a um fantasma muito pessoal, ligado à maternidade. O arco histérico da criança – Louise Bourgeois afirma tratar-se de uma criança com raiva – responde ao da mãe, em uma espécie de desdobramento de uma única e mesma figura vermelha (a criança arqueia-se entre as pernas da mãe, enquanto esta se torce para trás, projetando seus cabelos em um mesmo arco poderoso). É tentador ver na forma do arco um substituto fálico: essa visão da sexualidade encontra-se em uma gravura da mesma época, que mostra uma postura idêntica diante de um corpo provido de atributos masculinos e femininos. Tal interpretação é plausível, quando se sabe o quanto a ambivalência entre o feminino e o masculino atravessa toda a obra de Louise Bourgeois (Bernadac, 2008, n.p., tradução nossa).⁷

⁷ L'image renvoie ici à un fantasme très personnel, lié à la maternité. L'arc hystérique de l'enfant – Louise Bourgeois affirme qu'il s'agit d'un enfant en colère – répond à celui de la mère, dans une sorte de dédoublement d'une seule et même figure rouge (l'enfant est arc-bouté entre les jambes de sa mère, tandis que celle-ci se tord en arrière, propulsant ses cheveux en un même arc puissant). Il est tentant de voir dans la forme de l'arc un substitut phallique : cette vision de la sexualité se retrouve dans une gravure de la même époque, qui montre une posture identique face à un corps pourvu d'attributs masculins et féminins. Une telle interprétation est plausible, lorsque l'on sait combien l'ambivalence entre le féminin et le masculin sous-tend tout l'œuvre de Louise Bourgeois.

Nesse processo, a artista reelabora referências ligadas à psicanálise e às representações femininas, escapando da objetificação e da visão reducionista do século XIX para dar corpo à complexidade emocional e psicológica da mulher. Assim, a construção, ou destruição, do corpo feminino em sua obra subverte convenções de gênero e confronta as noções tradicionais de feminilidade e maternidade, apontando, antes de tudo, para uma experiência singular de ser mulher: aquela que continuamente se faz e se refaz. Com isso, percebe-se uma ambivalência que também se faz presente na narrativa de Bei. Assim como o arco histórico da criança responde ao da mãe, recriando uma tensão que simboliza a transmissão de traumas e emoções complexas, os acontecimentos na vida de Júlia dialogam com a relação de confronto, imitação e sobreposição de experiências que envolvem mãe e filha. Dessa forma, a obra de Bourgeois enquanto peritexto presente na capa do livro não funciona apenas como elemento decorativo, esvaziado de sentido, mas como índice ou metáfora visual da própria poética de Bei, antecipando os temas e as formas híbridas da narrativa.

Ao adentrarmos em *O peso do pássaro morto*, podemos observar como Bei mantém uma lógica semelhante em torno dos paratextos editoriais. Enquanto em *Pequena coreografia do adeus* há o diálogo da narrativa com a pintura de Bourgeois, evidenciando a possível dinâmica de hibridização do texto com outras formas artísticas, em *O peso do pássaro morto*, essa articulação se manifesta na disposição gráfica das palavras no título da capa, cuja materialidade remete e prepara o leitor para a prosa poética presente no interior do livro. A capa, o título, a editora, as cores, não apenas antecipam a forma e a organização interna da obra, mas também sugerem os temas que estarão presentes na narrativa.

Figura 2 - Capa do livro *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, pela editora Nós



Fonte: Google Imagens.

Esses elementos atuam na orientação e na recepção do leitor, ao passo que sinalizam o lugar social e estético de onde fala a autora. Souza (2023), ao tratar dos paratextos e das materialidades da escrita em *O peso do pássaro morto*, explica que além dos números inscritos na capa representarem a divisão em capítulo da obra e cada uma das idades da narradora-protagonista: 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52, indicando o caminho que será traçado pelo leitor ao longo da narrativa, a editora e a cor escolhida também funcionam como pistas dos temas que a atravessarão:

[...] nota-se no canto superior direito o nome da autora, Aline Bei, e, no canto inferior esquerdo, o logo da editora, Nós – uma casa editorial independente que, em seu catálogo, publica predominantemente autores estreantes e, em sua maioria, autoras mulheres. Por fim, o lilás, da cor da capa, faz referência tanto às lutas das mulheres por igualdade de direitos, tendo sido a cor adotada pelas sufragistas inglesas no início do século XX, quanto à violência sexual. [...] Tendo isso em vista, atentando-se ao projeto gráfico do livro, saberá o leitor que se trata de literatura de autoria feminina, bem como de uma autora estreante a tratar sobre a violência sexual sofrida por mulheres (Souza, 2023, p. 257).

À vista disso, desde a materialidade gráfica, a obra inscreve-se em um projeto literário que articula autoria feminina, denúncia social e experimentação formal. A

fragmentação visual do título na capa sugere uma quebra da linearidade e rompe a expectativa de uma leitura contínua: O / peso do / pássaro / morto. Assim como no título, a escrita de *Bei*, mesmo sendo em prosa, adota o ritmo entrecortado, aproximando-se da composição por versos. Essa característica se manifesta na diagramação das palavras, nos espaços em branco, na fragmentação das frases e na elipse entre os capítulos, que omite algumas idades da narradora, obrigando o leitor a pausar, a preencher lacunas e até mesmo a sentir o silêncio, promovendo uma experiência de leitura que se aproxima da poesia.

A imagem do pássaro presente no título, que será analisada com maior profundidade no capítulo dedicado à obra, também aparece na epígrafe: *Um pájaro de papel em el pechol disse que el tempo de los besos nol ha llegado*. Tais versos fazem parte de um poema advindo do livro *La destrucción o el amor* (1935), do poeta Vicente Aleixandre. Segundo Souza (2023), o corpo do pássaro “coincide com o da própria materialidade do livro em que se localiza a epígrafe: o papel. Embora de papel, [...] noticia que o tempo dos beijos ainda não chegou. É um arauto da frustração, da impossibilidade do amor [...] o mesmo assunto do romance de *Bei*.” (p. 259). Além de funcionar como um convite à leitura, a epígrafe, de acordo com Genette (2009), também espera ser interpretada em diálogo com o texto. Nesse sentido, Souza (2023) confirma que, em *O peso do pássaro morto*, esse elemento pré-textual:

[...] esclarece o texto na medida em que também elucida o título, além de servir como tentativa de consagração prévia, haja vista que se trata de dois versos de um autor galardoado com o Nobel. Todavia, mais que um “beija-mão” na tradição, o efeito-epígrafe assinala também, como diz Genette, “a época, o gênero ou a tendência de um escrito” (p. 144). Os versos escolhidos como epígrafe no romance de *Bei* exprimem que sua tendência, no plano temático, é a representação da impossibilidade do amor, enquanto, no plano formal, apontam para o gênero com que têm uma afinidade estrutural: a poesia (p. 260).

Não apenas em *O peso do pássaro morto*, mas também em *Pequena coreografia do adeus*, observa-se uma aproximação da prosa com a poesia. Em ambas as obras, a autora realiza a incorporação de alguns elementos típicos do gênero, articulando-os à narrativa para que se intensifique a experiência da leitura e a produção de sentidos. Para refletir sobre esse aspecto, recorreremos às ideias de

Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982), ensaio que discute os estudos da poesia, da linguagem e da criação literária, oferecendo uma perspectiva de leitura capaz de iluminar a dimensão poética da escrita de Bei, já que esclarece alguns fundamentos a respeito do que torna um texto verdadeiramente poético.

No capítulo “O poema”, Paz revela que “o poema não representa, ele apresenta” (1982, p. 17), ou seja, trata-se de um acontecimento que evoca presença, é o aqui e o agora da palavra. Em Bei, essa noção pode ser encontrada no fato de que a leitura da sua obra se dá por meio da simultaneidade leitora: a relação entre o narrar e o viver cria o efeito de uma escrita que se performa diante do leitor, como se acontecesse no próprio instante da leitura, assim, o leitor constrói significados a partir de uma leitura que não apenas expressa, mas “é”. Segundo Paz, “o poema não é uma forma literária, [...] é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.” (1982, p. 17). O autor desafia, portanto, a ideia comum de que o poema é apenas um gênero ou uma estrutura formal, pois isso o reduz a um molde técnico, ressaltando, ainda, que o poema é um meio ativo, onde o “como” se diz é “o que” se diz. Essa noção dialoga com o que é explorado nas narrativas de Bei, uma vez que estas compreendem o texto como um acontecimento existencial em que o leitor experiencia a energia verbal das obras, para além de um recipiente passivo de significado. Nesse sentido, podemos dizer que a autora incorpora os elementos da poesia quando se preocupa com essa qualidade do uso da linguagem, não em suas regras fixas.

Ainda nesse capítulo, Paz discute sobre as diferenças que envolvem o tratamento com a linguagem na prosa e na poesia:

Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo (1982, p. 25-26).

Para ele, enquanto a prosa busca precisão, um sentido único, a poesia acolhe, conscientemente, a ambiguidade da linguagem. Com isso, a palavra, no poema, pode ser um som, uma imagem, uma ideia, uma vez que liberta o vocábulo de um possível significado fixo. Ao operar a riqueza semântica, para o que está além da linguagem comum, o poema capta o indizível, ou melhor, o inefável, “mas isso

que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem.” (Paz, 1982, p. 27). Notamos que nos romances de Bei, as palavras não se limitam a transmitir um enredo, mas funcionam também como imagens, no sentido de instaurar um cruzamento entre o verbal e o visual. Somado a isso, “há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética.” (Paz, 1982, p. 30). Essa possibilidade do poema exposta por Paz dialoga com as ideias de Barthes, em *A morte do autor* (2004), que também explica que o sentido nasce na leitura, não estando, portanto, encerrado no próprio texto. Nos romances de Bei, o leitor assume um papel ainda mais significativo, pois empresta para a narrativa tanto os olhos quanto a mente. A sua participação desloca sentidos, graças a estrutura fragmentada, os silêncios e as lacunas que pode preencher, produzindo, por meio da visualidade, interpretações próprias que se realizam no ato da leitura e não em um sentido último.

Ao nos referimos à linguagem poética utilizada por Bei, partimos do pressuposto de que “a ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural.” (Paz, 1982, p. 41). A partir disso, Paz sugere que, antes de racionalizada, a linguagem já é, em sua origem, poética. Ao dizermos “tempo”, “pão”, “alma”, por exemplo, já estamos usando signos que condensam experiências complexas. Para ele, portanto, “a palavra é um símbolo que emite símbolos.” (Paz, 1982, p. 41). Enquanto instrumento mágico, a palavra também tem o poder criador de misturar domínios e criar beleza pelo deslocamento, sendo este, portanto, o gesto da metáfora poética. No entanto, o autor estabelece uma distinção entre o poema e a expressão poética:

O poema é uma tentativa de transcender o idioma. As expressões poéticas, ao contrário, vivem no mesmo nível da fala e são o resultado do vai e vem das palavras nas bocas dos homens. Não são criações, obras. A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é linguagem erguida (Paz, 1982, p. 43).

É aqui que encontramos o fato de que a linguagem utilizada por Aline Bei pode ser poética, sem, no entanto, ser tratada como um poema em todas as suas particularidades e estruturas. A proximidade com os versos na narrativa produz efeitos poéticos, mas não implica a construção deliberada de um poema em sua

totalidade. Trata-se, antes, do recolhimento de fragmentos de diferentes gêneros, sobretudo da poesia e do drama, que são reelaborados na prosa. Dessa forma, a autora faz uso de uma linguagem mais próxima do corpo e da experiência sensível, em que há uma prioridade aos elementos da imaginação leitora, do que da lógica discursiva racionalizada.

Quanto ao ritmo, Octavio Paz inicia as suas reflexões observando que este não é mero adorno da linguagem poética, mas um dos seus elementos estruturantes, que torna possível a emergência dos sentidos. Ou seja, o ritmo é o princípio organizador desse tipo de linguagem, “diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase [...] não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo.” (Paz, 1982, p. 61). “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo.” (p. 68). Outra tese central em torno desse elemento é que, para o autor, “no fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo.” (p. 64). Apesar de ser uma força estruturante para o poema, o ritmo não é exclusivo desse gênero, mas presente em toda forma de linguagem. Falar, escrever, ouvir acontecem dentro de um tempo, de um fluxo ordenado para que haja o funcionamento da linguagem. “As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos.” (Paz, 1982, p. 64), inclusive na prosa, que obedece a escolhas de pausa, acento, duração, cadência. Nesse sentido, podemos dizer que há, sim, ritmo na criação de Aline Bei, ainda mais se considerarmos a forma visual que opera por meio de pausas, deslocamentos, espaçamentos, produzindo um efeito rítmico que orienta o leitor a, muitas vezes, respirar em conjunto com as personagens, para além da organização do fluxo verbal. Mesmo assim, “a função predominante do ritmo é o que “distingue o poema de todas as outras formas literárias.” (Paz, 1982, p. 68).

Paz desenvolve que o ritmo altera a percepção do tempo, já que transforma a sequência banal em instante significativo. Essa é uma das funções mais elevadas da poesia: dar forma ao tempo de modo não cronológico, mas existencial e simbólico. Em Bei, podemos observar essa preocupação na medida em que a narrativa produz a imersão do leitor na cena produzida. Por exemplo, há um momento em que a narradora-protagonista de *O peso* bate na porta do seu vizinho e o espera, nesse momento, pela diagramação das palavras na página, o leitor é convidado a esperar junto com ela, conforme apresentaremos no capítulo dedicado a obra. Assim, da mesma forma que a poesia necessita de um outro tipo de leitura, que não se dá pela causalidade, a escrita de Bei também opera pelo acolhimento à visualidade, visto

que para que se obtenha a coerência da obra, não basta apenas seguir a causalidade ou a sequência lógica, mas, também, o trabalho visual que opera como uma espécie de ritmo. Isso porque nem todo ritmo é poético. Na prosa, o ritmo está presente, mas é subordinado ao conteúdo, enquanto no poema o ritmo é estruturante, o que dá sentido ao texto. “Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança.” (Paz, 1982, p. 83). A partir dessa observação, podemos dizer que a narrativa de Bei assemelha-se mais com a dança, já que a forma cria um ritmo quase corporal, mais próxima da respiração e da emoção do que de uma lógica discursiva, como uma coreografia, que dialoga, inclusive, com o título de um dos romances.

“Sustentar que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros.” (Paz, 1982, p. 84). Ou seja, ritmo é mais do que métrica. “A existência de uma prosa carregada de poesia e a de muitas obras corretamente versificadas e absolutamente prosaicas revelam a falsidade dessa identificação.” (p. 84) Há prosa poética, cheia de ritmo e imagens, portanto, poesia sem métrica. Há versos metrificados que não são poéticos, porque não possuem densidade imagética, rítmica ou simbólica. Ou seja, verso não é garantia de poesia, assim como prosa não é sinônimo de ausência poética. Em Bei, há um ritmo poético interno, que nasce da disposição gráfica das palavras e se estende ao dialogar com as imagens, como o pássaro, as flores, e os motivos, como a morte, a separação dos pais. O ritmo, portanto, torna-se inseparável da experiência emocional das personagens, materializada na própria forma do texto e no modo como convoca o leitor a acessar sentimentos que ainda são indizíveis.

No subtópico sobre verso e prosa, Paz ainda explica que, no verso livre contemporâneo, “os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica.” (1982, p. 87). Já na poesia francesa contemporânea, “a ênfase transferiu-se dos elementos sonoros para os visuais.” (Paz, 1982, p. 87). Assim, explora-se a forma como as palavras aparecem na página, os espaços em branco, a diagramação como movimento expressivo. O ritmo, portanto, não desaparece, apenas se reinventa. Ainda mais quando falamos em formas híbridas, que exploram justamente zonas limítrofes entre poesia e prosa, compreendemos que não se trata de incorporar integralmente um gênero ou outro, mas de explorar a sua oscilação. É nessa fronteira que também se inscreve a escrita de Aline Bei, marcada por uma

prosa que se deixa atravessar pelo poético e pelo ritmo em um sentido menos estrito.

Sobre as limitações e potências da prosa, especialmente no que diz respeito à sua relação com o ritmo, a imagem e o pensamento, Paz explica que “a prosa sofre mais que o verso dessa contínua tensão (1982, p. 109). O autor se refere à tensão entre ritmo e discurso, entre imagem e conceito, que atravessa toda a linguagem. “No poema, a luta se resolve com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los.” (Paz, 1982, p. 109). Já na prosa, o discurso tende a privilegiar a lógica conceitual. Por ser uma narrativa híbrida, que também apresenta elementos narrativos, Bei não tem dificuldade em reconciliar os opostos sem que estes se apaguem. O próprio título *O peso do pássaro morto*, por exemplo, condensa essa dinâmica, unindo peso e leveza, vida e morte, de modo a evidenciar como sua linguagem se deixa atravessar pela mesma tensão. Bei não busca, portanto, domar a linguagem, pelo contrário, permite que ela se movimente à beira do poético.

Antes de prosseguirmos, é importante esclarecer o que Paz conceitua como imagem: “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal [...] que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema.” (1982, p. 119). Esse esclarecimento terminológico, somado a ideia de que ele se refere ao que o poeta diz de modo figurado, simbólico ou criativo, permite compreendermos a noção de imagem enquanto um conceito mais abrangente, aproximando-a de uma visão mais poética e existencial, superando, portanto, a visão retórica tradicional da imagem. Para isso, o autor faz a seguinte afirmação: “Épica, dramática ou lírica [...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si.” (Paz, 1982, p. 120). A imagem poética opera a partir da aproximação entre elementos distantes ou contraditórios, conforme exemplificamos pelo título do romance de Bei, essa união, portanto, pode criar uma unidade simbólica, em que os elementos se tornam unidades sensíveis. “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas.” (Paz, 1982, p. 120). Ou seja, o poeta também recria o real por meio da imagem. Mesmo quando une elementos contraditórios, como pedra e pluma, a imagem poética não apaga a concretude dos termos, já que ainda os faz coexistir, mesmo como opostos ou violando a lógica. Na verdade, podemos dizer que o poeta inaugura uma nova lógica: a lógica poética, sem perda de sentido. A imagem poética cria a possibilidade

do leve ser pesado, como o pássaro presente no título, revelando uma força sensível que não reduz, mas amplia, “sem excluir os significados primários e secundários.” (Paz, 1982, p. 130).

A imagem, que não é exclusiva da poesia, não visa representar o mundo, mas acessá-lo por outra via, seja de forma simbólica, afetiva, sensorial ou poética. Uma das definições mais potentes trazidas por Paz é de que “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio...” (1982, p. 135). A tentativa de tocar o indizível, aquilo que nos escapa, é respondido com imagens. Em *Bei*, conforme veremos nos capítulos de análise, notamos que algumas dessas imagens são trabalhadas em todo o romance, criando metáforas que acrescentam expressividade aos temas, que também se revelam por meio delas. As marcações tipográficas e cênicas observadas na estrutura das narrativas também evocam imagens, capturando sentimentos dolorosos que ainda não são totalmente elaborados conscientemente pelas narradoras-protagonistas.

A partir disso, notamos que há certo apagamento da instância narrativa, que cede espaço à cena e à leitura performativa. O hibridismo entre romance e drama não é uma novidade, uma vez que já é percebido em romances tradicionais, afinal, os gêneros literários, como justificamos ao longo do trabalho, se comunicam constantemente. Nesse contexto, antes de apresentar o seu vínculo com a performance teatral, é necessário incluir que a aproximação entre prosa e drama nos romances de Aline Bei pode, inicialmente, ser compreendida pela noção de performatividade da linguagem, entendida como a capacidade que a palavra tem de realizar ações no próprio ato de enunciação. Essa perspectiva, trabalhada por teóricos como Émile Benveniste e Ingedore Koch, permite observar como, nos textos de Bei, o arranjo visual e espacial da palavra na página não apenas representa uma cena, mas a instaura, produzindo efeitos de encenação e performatividade que aproximam sua escrita do drama.

De acordo com Benveniste (1974), “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (p. 286). Dito isso, a linguagem não é apenas um instrumento, mas o lugar em que o eu surge quando se enuncia, sempre em relação a um tu, ou seja, “experimentamos essa consciência no contraste” (Benveniste, p. 287, p. 1974), na qual a subjetividade também se manifesta, já que é construída na relação com o outro. Nos romances de Bei, as personagens são construídas não só pela forma como falam, mas como ocupam a página com suas palavras. Com isso, o

leitor não as conhece de antemão, mas no próprio instante da enunciação, em que a linguagem é posta em ação. O “eu” dessas vozes narrativas não está pronto, mas se constitui na medida em que é respondido pela ação do leitor ao interpretar os espaçamentos, as letras pormenorizadas e a posição que as palavras ocupam na página. Assim, a subjetividade das personagens também é construída pela própria estrutura da linguagem. Por exemplo, quando Júlia, narradora de *Pequena coreografia do adeus*, está diante dos conflitos familiares e marca, no espaço da folha, o pronome “eu” de forma isolada e pormenorizada, temos a linguagem como marcadora do modo como a protagonista se localiza em um lugar de invisibilidade, que só é reconhecido a partir da interlocução com o leitor, que interpreta os espaços e a escolha tipográfica do texto. Portanto, é possível compreender que a escrita de Bei dramatiza a constituição do sujeito na linguagem, fazendo da enunciação o lugar da subjetivação.

Completando a perspectiva de Benveniste, Koch (2003) destaca que, além de relacional, a linguagem também é performativa: “se todo ato de fala realiza uma ação, pode-se dizer que os performativos explícitos são apenas fórmulas convencionalizadas para realizar algumas dessas ações e que a “performatividade” se faz presente em todo e qualquer uso da linguagem.” (p. 20). Essa questão é especialmente relevante para compreender a escrita de Aline Bei, pois a performance da linguagem é intensificada no ato da enunciação. Em *O peso do pássaro morto*, por exemplo, quando a narradora, ainda criança, explica que o seu vizinho, “seu Luís, é benze Dor” (Bei, 2017, p. 7), ela não apenas comunica um fato, mas reinscreve a presença do vizinho que benze a dor de outras pessoas, revelando, assim, como compreende o mundo ao seu redor. Esse exemplo evidencia que, em certos momentos, a fala carrega em si uma dimensão de ação: ao contar, as personagens também fazem; ao dizer, ou tentar dizer, constroem a própria subjetividade que é oferecida ao leitor.

Koch (2003) observa que a linguagem é “palco”, pois se trata de um “lugar onde os indivíduos se representam e constituem o mundo e suas situações ao se constituírem e representarem de determinada forma.” (p. 127). Essa comparação é particularmente fértil para pensarmos nos romances em estudo, na medida em que a materialidade da página, em sua visualidade e disposição gráfica, funciona como um espaço de encenação, que opera novos sentidos para o leitor. A dimensão performativa da linguagem, sugerida pela ideia de palco, também permite

aproximarmos as obras de Bei ao drama, visto que a sua escrita articula palavra e ação em uma espécie de cena, que, conforme afirmado pela própria escritora, utiliza a folha como palco. Nesse sentido, o romance torna-se um espaço híbrido, em que a palavra escrita carrega o impulso da performance, aproximando o leitor de uma experiência mais sensível e dramática.

A aproximação entre romance e dramaturgia nos livros de Aline Bei pode ser compreendida a partir das reflexões de Anatol Rosenfeld (1996), especialmente no ensaio “O fenômeno teatral”, do livro *Texto/Contexto*. Para o autor, o teatro é uma arte da presença, que convoca o espectador por meio do gesto, e um fenômeno artístico total, que equilibra palavra e corpo, literatura e encenação. Sobre essa relação, Rosenfeld (1996) afirma que “a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro” (p. 24), e complementa que “a transposição do texto à cena marca a passagem de uma arte puramente temporal (literatura) para uma arte espaço-temporal (teatro).” (p. 24). Dito isso, embora os romances de Bei não sejam escritos diretamente para o palco, apesar de notarmos a presença de possíveis rubricas, sua prosa-poética aproxima-se da cena teatral ao incorporar o uso do espaço da página como campo expressivo, dando à palavra escrita uma visualidade, um gesto. Logo, veremos que a autora tensiona a fronteira entre o gênero narrativo e o dramático, ao mesmo tempo em que se aproxima da cena teatral enquanto fenômeno estético.⁸

Em *O peso do pássaro morto*, há um episódio em que o filho da narradora-protagonista atira com o estilingue em um pássaro; nesse momento, o leitor acompanha, pela própria diagramação das palavras na página, a pedra se movimentando até atingir o animal. Temos, assim, não apenas o casamento entre linguagem e ação, mas a dimensão performativa, já que a palavra não é o fim em si mesma, como som ou signo gráfico, mas veículo de presença que compõe cenas fortemente imagéticas. Rosenfeld (1996) ainda formula que “na literatura é a palavra

⁸ Quando se afirma que a prosa de Bei se aproxima do teatro, trata-se da aproximação com uma linguagem cênica expandida, que abrange performatividade. O termo “drama” ou “dramático” é utilizado porque a autora mobiliza o drama, ao incorporar elementos como as rubricas, por exemplo, para evocar o teatro e sua dimensão cênica. Ambos, aqui, são complementares de uma mesma poética.

que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela. Com efeito, no teatro a personagem já "fala" antes de pronunciar a primeira palavra." (p. 25-26). Nesse sentido, podemos compreender que Bei tensiona essa lógica, mesmo operando no campo da narração, as personagens não são trazidas à tona apenas por meio das palavras, como construções textuais, mas ocupam o espaço com silêncios, hesitações e gestos. Apesar de não se tratar de uma encenação literal, há um efeito de teatralidade a partir da visualidade, que traz presença à personagem, a qual, assim como no teatro, fala mesmo sem exatamente dizer.

Importa notar, contudo, que a escrita de Bei não atinge a plenitude do teatro. Como lembra Rosenfeld (1996), "todo leitor, individualmente, traduz os sinais tipográficos, sonoridades, palavras e conceitos em "representações" mentais, através da sua imaginação. Só o teatro, contudo, lhes dá a plenitude da existência perceptual." (p. 26). Ou seja, o texto literário, por si só, é insuficiente para alcançar a materialidade do corpo em cena, ainda que se aproxime dessa dimensão ao intensificar o gesto performativo da linguagem. Isso porque, no palco, a palavra perde seu papel central, dando lugar ao ator, enquanto na leitura, isso depende da imaginação subjetiva de cada leitor. Podemos dizer, no entanto, que o trabalho com a visualidade das palavras na página em Bei atua como gesto corporal, só que da própria linguagem, ou seja, há um deslocamento da palavra de sua função comumente utilizada na prosa, como representação mental, para um investimento na lógica cênica, escrevendo como quem, ao mesmo tempo, performa.

Antonin Artaud (1999), no livro *O teatro e seu duplo*, traz importantes reflexões no que diz respeito a valorização do corpo no espaço cênico e o descentramento da palavra. Ele compreende que o teatro ocidental foi afetado ao se prender em formas fixas, baseadas em uma racionalização, sobretudo à palavra escrita, esquecendo-se da sua verdadeira força, que é a de se servir de todas as linguagens para assumir a sua própria: "gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações" (Artaud, 1999, p 7). De modo semelhante a Artaud, que busca extrapolar a centralidade do verbal no teatro, onde o corpo fala mais que a palavra, Bei rompe com a narrativa tradicional, utilizando uma distribuição espacial não domesticada, que escapa às formas estabilizadas e revela vozes a beira de serem fisicamente sentidas na página. Dessa maneira, as pausas, os deslocamentos

e as tipografias não são meros acessórios do texto, mas portadores de sentidos visuais e sensoriais.

No entanto, a linguagem defendida por Artaud para ser verdadeiramente teatral ocorre na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (1999, p. 36). O diferencial da cena é justamente o que vai além da palavra escrita, existindo somente no espaço físico do palco, que deve ser preenchido com gestos, luzes, sons, corpos, objetos. Em *Bei*, apesar de haver uma dependência com as palavras, já que forma e conteúdo estão articulados, notamos que há, em ambos os romances, uma mobilização de objetos que espelham e transmitem a instabilidade emocional das narradoras. Esses objetos, como uma caixa de flores mortas, um coturno, uma pequena escultura do “Deusinho”, não são descritos em detalhes, mas atuam simbolicamente na construção das personagens. A imagem poética do teatro também se dá por meio dos objetos cênicos. No caso dos romances, esses poucos objetos aparecem de forma sugerida, quase como fantasmas, para projetar, através de metáforas, determinadas emoções.

Ao afirmar que o teatro se define e se distingue da palavra em “tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos” (Artaud, 1999, p. 36-37), ele entende que o teatro deve atingir primeiro o corpo e os sentidos do espectador para depois provocar a reflexão. Esse trajeto se diferencia da lógica literária tradicional, que frequentemente privilegia o significado verbal antes do sensorial. Em *Bei*, no entanto, há um impacto simultâneo, pois há a possibilidade de o efeito intelectual nascer junto com o efeito estético. As quebras, espaçamentos, isolamentos de palavras e o uso dos espaços em branco funcionam como gestos cênicos, só que tipográficos. Essa dinâmica nos ajuda a atribuir, na prosa poética da autora, a página como palco. Assim como Artaud espera que o teatro não fique excessivamente preso ao discurso verbal, *Bei* parece buscar uma comunicação que, apesar de ter a palavra como núcleo, opera pela materialidade visual da escrita.

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da

linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas (Artaud, 1999, p. 78).

A comparação que ele propõe, enfim, não se trata de indagar se o gesto expressa tão bem quanto a palavra, mas ressaltar que há camadas que fogem do alcance do verbal e entram no domínio do gesto, da espacialidade, do corpo. Nesse sentido, há um limite muito claro quando comparamos as obras de Bei com a performatividade teatral. É possível pensar que a autora mobiliza a palavra de forma dupla, estabelecendo um diálogo entre o aspecto intelectual e o visual, no qual a linguagem atua, ao mesmo tempo, como signo e como corpo. Com isso, há o exercício de deslocar a narrativa de uma representação apenas mental para um espaço de performatividade. Logo, assim como na aproximação com a poesia, não podemos afirmar que Bei incorpora o gênero em sua totalidade, mas o toca na essência de sua linguagem, a qual, no sentido aqui explorado, ultrapassa a palavra com fim em si mesma, instaurando-a na fronteira em que a literatura se contamina com a cena.

CAPÍTULO II

A ESCRITA QUE HABITA

2.1 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EM *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS*

Antonio Candido, em “A personagem do romance”, destaca a centralidade das personagens no enredo, afirmando que este só existe por meio delas, o que estabelece uma conexão intrínseca conforme os intuitos do romance na expressão dos seus significados. O autor ainda ressalta que as personagens constituem o maior elo de comunicação entre o leitor e a obra, uma vez que representam “a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” (Candido, 1970, p. 51). Ao mesmo tempo, Candido explica que, apesar da personagem parecer o que há de mais vivo no romance, ela não pode existir separada das outras realidades que lhe dão vida. Dentre essas, o autor enfatiza, especialmente na tradição novelística moderna, que a “construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (Candido, 1970, p. 52), sustentando a personagem para que ela atinja o seu pleno significado em diálogo com o enredo.

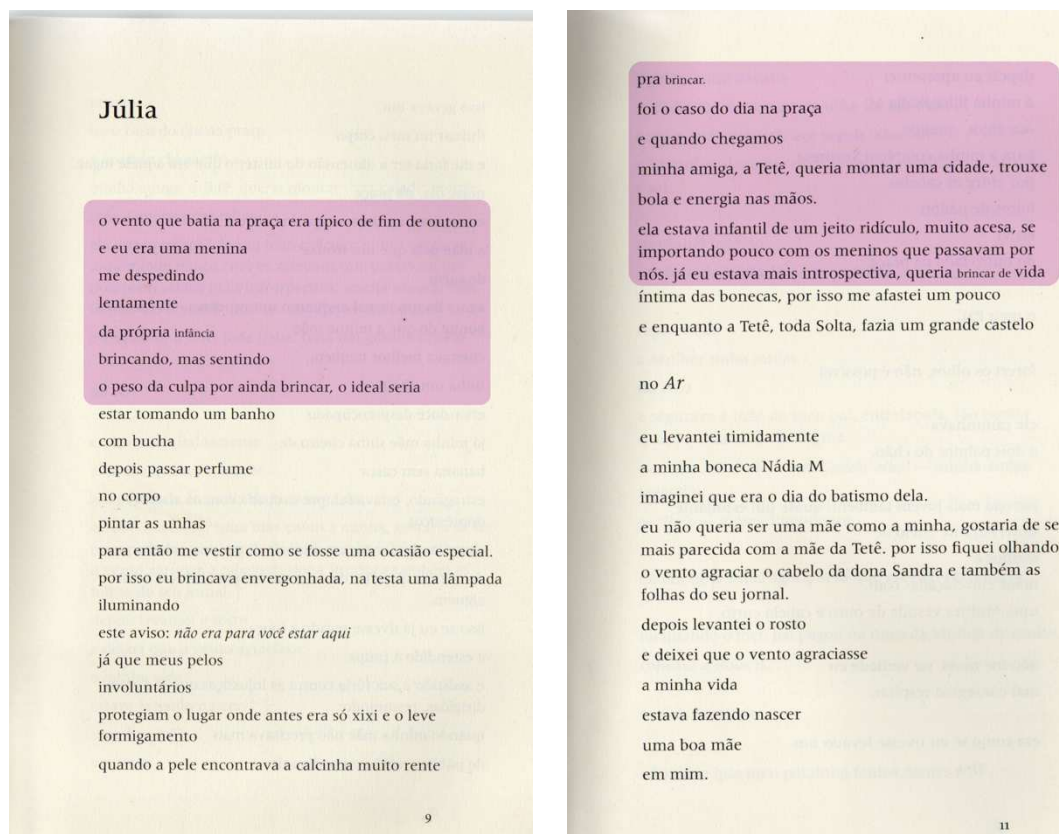
A autenticidade das personagens nos romances *Pequena coreografia do adeus* e *O peso do pássaro morto*, embora se destaquem pela proximidade às vivências de mulheres da vida real, ganha força no diálogo direto com a estrutura narrativa adotada. Antonio Candido, em sua análise sobre a verossimilhança, definida como a “possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida)” (1970, p. 70), explica que esta “acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil” (p. 70). Durante a análise das personagens, será possível perceber o quanto essa visão se conecta diretamente com os dois objetos de estudo, uma vez que o sentimento de realidade está intrinsecamente ligado à sua integração com a estrutura narrativa, permitindo o que Candido conceitua como a *coerência interna* do romance, o ponto central para que as personagens se tornem verossímeis.

Nos romances de Aline Bei, a estrutura narrativa desempenha um papel fundamental na construção das personagens, pois é um meio pelo qual o leitor, a

partir da visualidade da escrita, consegue acessar as emoções e os conflitos internos das personagens de maneira mais profunda e complexa. A hibridez entre a prosa e a poesia, que caracteriza a escrita de Bei, manifesta-se diretamente na exploração dos tamanhos tipográficos e na disposição das palavras na página, fazendo com que a estrutura não seja apenas um suporte para o enredo, mas uma maneira de potencializar os sentimentos das personagens de modo mais tangível para o leitor. A organização narrativa que incorpora um diálogo constante entre tema e forma é, portanto, essencial para que as personagens tornem-se ecos de uma realidade emocional ainda mais multifacetada e impactante.

O interesse de Bei pelos dilemas humanos, especialmente pelos temas que envolvem o feminino, aliado à sua preocupação minuciosa com a forma, permite que se crie um universo narrativo que vai além da mera imitação da realidade. Assim, com base no *excedente de visão* (Bakhtin, 2003) da autora, fundamental para que se dê forma estética à personagem ao vê-la “de fora”, reconhecemos que a força das narrativas não está apenas no que é contado, mas, também, no como é contado, o que torna as personagens ainda mais atuantes e apreensíveis. Essa abordagem proporciona ao leitor uma experiência estética que se conecta à profundidade emocional das narradoras, ao mesmo tempo em que abre espaço para a subjetividade do próprio leitor. O trabalho com a visualidade da escrita, por meio do uso expressivo dos recursos gráficos, amplia as possibilidades interpretativas e adiciona novas camadas de sentidos. Dessa maneira, a escrita de Bei alcança uma dimensão quase sensorial, na medida em que forma e conteúdo dialogam não somente pelo transporte dos sentidos, mas pela sua própria configuração, que transcende a simples recepção passiva do texto, evidente na construção de Júlia, protagonista de *Pequena coreografia do adeus*:

Figura 3- Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 9 e 11⁹.

Logo no início do livro, deparamo-nos com a protagonista ainda criança, relatando o seu único momento brincando em uma praça com uma amiga. Nisto, já notamos a grafia das palavras “infância” e “brincar” em fonte menor em comparação às demais, o que é curioso, considerando que a maior parte da narração trata-se das memórias de Júlia enquanto criança. No entanto, isso já é uma pista sobre qual infância será revelada ao leitor: uma infância marcada pela ausência da leveza e da liberdade que deveriam defini-la. Pelo contrário, o que ganha espaço aqui é a culpa, palavra que em outros momentos aparece grafada em maiúsculas, intensificando o peso emocional associado a uma despedida precoce desse período. A redução tipográfica das palavras “infância” e “brincar” traduz, de forma visual, a insuficiência e a falta de espaço desse momento na vida de Júlia, tão pequeno e frágil quanto as letras que o representam. A escolha de Bei em fazer uso de tal recurso é uma forma de intensificar o impacto emocional das experiências da protagonista, ampliando o

⁹ Optamos por fotografar as páginas selecionadas dos romances da escritora, destacando em lilás os trechos em estudo de maneira a respeitar a diagramação que, na materialidade ali representada, é signo fundamental na relação de produção de efeitos estéticos e de sentido.

sentimento de invisibilidade e de exclusão que permeia toda a narrativa. A estrutura, portanto, é a resposta da autora à consciência da personagem (Bakhtin, 2003), que não é apenas o que ela diz de si mesma, mas, também, o que a autora constrói a partir e para além disso: “a objetividade estética abarca e incorpora a ético-cognitiva” (Bakhtin, 2003, p. 12), mas não se reduz a elas, uma vez que seu trabalho é organizar essas questões em um todo estético coerente.

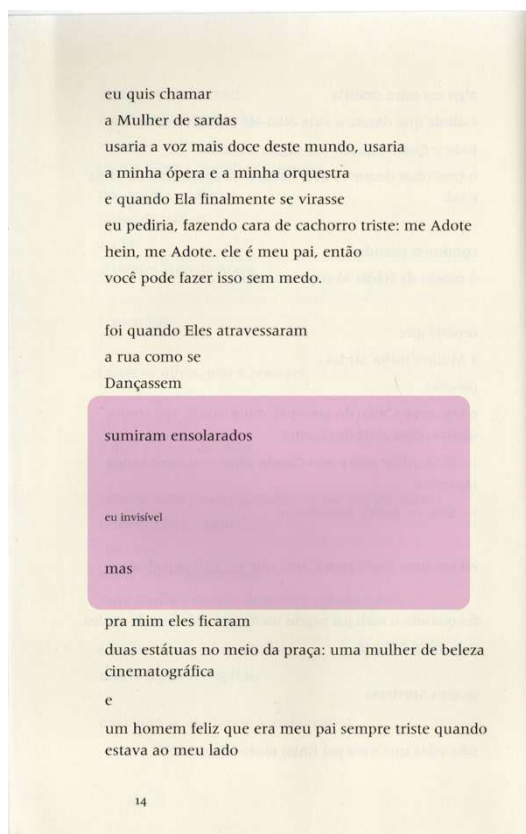
Nesse mesmo contexto, Júlia já nos dá indícios de uma possível mãe narcísica, pois, ao retratar a imagem de uma mãe absorvida pelas “demandas emocionais da própria existência” (Bei, 2021, p.10), ela contrasta diretamente com a ideia de cuidado e acolhimento que uma filha, na infância, necessita. Além disso, o relato da protagonista de que só podia sair quando a mãe “não precisava mais de público” (p.10) corrobora com a ideia de que sua presença era frequentemente relegada a um papel secundário, que dependia das necessidades emocionais da mãe. Enquanto a mãe da amiga tinha cheiro de “erva-doce despreocupado” (p.10), a mãe da Júlia tinha cheiro de “banana sem casca estragando” (p.10), o que também sugere, por meio de uma comparação sinestésica, o ambiente emocional que permeia sua infância. Isto porque a banana em deterioração remete a algo que perdeu a vitalidade, o próprio cheiro marcante evoca a imagem em seu processo de decomposição, que pode ser lido como um símbolo da relação desagradável entre mãe e filha.

Essa escolha imagética de Bei carrega também uma ambiguidade em relação às discussões a respeito da maternidade suscitadas pela sua narrativa, as quais serão analisadas ao longo deste trabalho. No que diz respeito à metáfora da banana sem casca estragando, é possível interpretá-la sob outra perspectiva: a de que há um desgaste emocional significativo por parte de Vera, mãe de Júlia, que a impede de oferecer o apoio afetivo necessário à filha. Assim como uma banana sem casca está exposta e vulnerável, Vera se sente desamparada em relação às demandas de sua própria existência e as expectativas sociais ligadas ao casamento e as idealizações em torno da maternidade. Essa fragilidade, no entanto, não impede que ela reproduza comportamentos violentos, considerando que a infância de Júlia é marcada não apenas pela ausência de acolhimento, mas, também, por episódios de violência que impactam diretamente no aprofundamento dos seus traumas e cicatrizes também emocionais.

Paralelo a isso, do outro lado da praça, Júlia enxerga o pai, divorciado, caminhando com uma mulher: “parecia mais jovem também, quase um estudante universitário, cheio de/ sonhos e/ mãos entrelaçadas com/ uma Mulher vestida de ouro e cabelo curto”¹⁰ (Bei, 2021, p.12). Ver o seu pai apenas de longe é muito simbólico, uma vez que a relação entre pai e filha é distanciada. Com esse trecho, também podemos notar a figura paterna diante de um recomeço, diferente da situação conturbada vivida pela mãe após a separação. Enquanto Vera, a partir da metáfora da banana estragada, assume o aspecto daquilo que ninguém quer comer, Sérgio, pai de Júlia, demonstra ter se tornado um homem desejável e vigoroso. O contraste entre eles sugere, logo no início do romance, a dinâmica entre o feminino e o masculino, na qual se revela um desequilíbrio, já que o feminino se encontra em uma posição de desvantagem. Afinal, no contexto patriarcal, marcado por discursos misóginos e por relações de poder que privilegiam o masculino, a figura de uma mulher de meia-idade, divorciada e mãe enfrenta uma série de desvalorizações que vão desde as relações afetivas até as profissionais, inserindo-a em uma posição de menor desejo e visibilidade. A partir dessas situações iniciais, Júlia volta-se a si mesma, refere-se ao “eu invisível” (Bei, 2021, p.14) com letras miúdas, demonstrando que se subjugava nas relações interpessoais que estabelece, e reflete: “um homem feliz que era meu pai sempre triste quando estava ao meu lado” (p. 14).

¹⁰ Optamos por transcrever os trechos de até três linhas utilizando as barras (“/”), semelhante ao que se faz para citação dos versos de poemas, já que a escrita de Bei remete à poesia.

Figura 4 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 14.

O isolamento do “eu invisível”, distante do resto do texto, marca visual e metaforicamente a solidão da protagonista e a sua impotência diante da separação dos pais. Há uma dificuldade para Júlia dizer o que ainda não conhece de si, tornando os apelos às imagens visuais ainda mais significativos. Daí a relação esteticamente produtiva a qual se refere Bakhtin a respeito do autor, enquanto agente vivo do acabamento da unidade, com a personagem, relação “que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa dentro de si mesma [...], e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma [...]” (2003, p.12). Por conseguinte, os leitores reconhecem as dores da protagonista ainda que ela mesma não tenha a dimensão simbólica da dor, pois isso se dá apenas na medida em que ela cresce e sua narrativa também amadurece, tornando-se mais elaborada. Nesse sentido, *Pequena coreografia do*

adeus dialoga com o tema proposto pelo *Bildungsroman* ou romance de formação¹¹, que “representa o processo de formação de uma personagem da infância ou adolescência até um determinado grau de maturidade e/ou perfectibilidade” (Maas, 2000, p.4), mas em outra estrutura, a começar por uma protagonista mulher e pela forma híbrida e fragmentária do romance de Bei, que rompe com a linearidade típica do *Bildungsroman* tradicional. Conforme explica a professora Maas (2000, p. 21), essa associação também é possível ao considerarmos que o *Bildungsroman* reflete as transformações sociais e culturais de seu tempo, sendo, portanto, um produto que se adapta às configurações históricas e literárias determinadas, sofrendo alterações diante das novas realidades.

A narradora de *Pequena coreografia do adeus* se encontra situada em um tempo posterior à história que relata, entendida como um conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos, conforme definem Reis e Lopes (2002). Isso se confirma logo na primeira página, quando ela afirma que “o vento que batia na praça era típico de fim de outono” (Bei, 2021, p. 9). Em seguida, revela que “Anos depois/encontrei ao acaso/a mulher de sardas/em frente a uma floricultura” (p. 22), o que corrobora nossa hipótese de que a infância da narradora é lembrada por ela, para que, posteriormente, no último capítulo, o tempo simultâneo seja instaurado, começando com a frase de Júlia: “vivo neste quarto de pensão” (p. 154). No entanto, apesar de grande parte da história ser narrada a partir da técnica da analepse, que explora acontecimentos anteriores ao tempo presente da história, a narradora se mantém fiel à idade representada, o que é reafirmado pela própria estrutura do texto. Na infância, temos aspectos visuais muito mais marcados do que na fase adulta de Júlia, preenchida por mais palavras e menos vazios, refletindo, por meio da elaboração simbólica e/ou linguística progressiva ao longo da narrativa, o seu amadurecimento e consciência dos sentimentos. Nesse sentido, a estrutura do *Bildungsroman* tradicional é desconstruída, uma vez que este geralmente segue a estrutura linear e a narração onisciente em terceira pessoa.

¹¹ “A determinação histórica do *Bildungsroman* tem sua origem com Karl Morgenstein (1770-1852), professor alemão redescoberto por Fritz Martini nos anos sessenta, e considerado como o primeiro a cunhar o termo na língua alemã. É, pois, com Martini que se encontrará uma importante referência no registro e na compreensão da metamorfose que esse conceito sofreu com o passar do tempo, desde seu início com Morgenstein” (Nascimento, 2020, p. 85). Alguns exemplos deste tipo clássico de romance são *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, *O apanhador no campo de centeio*, de J.D. Salinger, *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann.

Voltando à cena da praça, em que avista o pai com a nova namorada (Figura 2), Júlia começa a brincar de maneira grosseira com a amiga e acaba dando-lhe dois socos. Ao saber que a mãe de sua amiga contará o ocorrido para a sua mãe, ela pensa: “as surras que eu levava/ eram as surras que a minha mãe levou/ em looping/ na minha pele, na pele dos filhos que ainda não tenho/ é o que chamam de carma ou: carregar uma pedra/ involuntária no coração.” (p.17). Assim, podemos afirmar que se trata de uma violência geracional, envolvendo muitas camadas de naturalização do sofrimento por uma cultura adultocêntrica e dominadora. Diante das muitas faces da violência que atingem crianças e adolescentes no Brasil, Júlia pode ser considerada como uma vítima da *violência intrafamiliar*, aquela que ocorre no próprio lar e que, geralmente, torna-se uma forma de comunicação e de relação interpessoal. De acordo com pesquisas, pela fragilidade física e de personalidade, “as crianças são as maiores vítimas, pois a raiva, os ressentimentos, as impaciências e as emoções negativas dos outros membros as atingem como se elas fossem válvula de escape” (Minayo; Sanches, 2006, p.33). Tal cenário é semelhante às situações do cotidiano da narradora, pois as anteriores relações familiares e as frustrações atuais de Vera influenciam diretamente na sua conduta violenta.

O gatilho para que Júlia batesse na amiga não foi proveniente apenas da sua relação conturbada com a mãe, mas, também, da revolta pela falta de atenção e negligência do pai, que se omite diante dos abusos sofridos pela narradora. Assim, voltando para a casa de carro, ela relembra a cena do pai andando com outra mulher na praça: “[...] me fez entender que você saiu de casa porque a nossa casa/ ou seja a Mãe/ era um lugar inóspito para você derramar o seu amor/ [...] e ainda assim/ eu nasci.” (Bei, 2021, p.18). Neste trecho, há a percepção da protagonista sobre o lar disfuncional e desprovido de afeto em que nasceu. Essa percepção não apenas evidencia o abandono do pai, mas, também, reforça a desigualdade entre as expectativas impostas à figura masculina e à feminina. Por meio da possibilidade de recomeço do pai, Júlia encara o peso da maternidade como um compromisso imposto às mulheres, no qual a pressão para que sejam excelentes mães, esposas e cuidadoras, associadas à ideia de lar, permite que a culpa recaia sobre elas quando o casamento não corresponde às expectativas sociais. Assim, seu pai, ao contrário da mãe, consegue seguir em frente, praticamente impune após um casamento infeliz, resgatando o que o senso comum social prediz a respeito dos estereótipos e expectativas que limitam o sexo feminino em diversas esferas:

O funcionamento do sexismo foi esmiuçado na divisão do trabalho dentro e fora de casa, na sexualidade, na família, no sistema de saúde, no cuidado da criança, na linguagem, na lei, na educação, na arte, na mídia e nas políticas governamentais. Tornou-se claro como raça, classe e sexo se cruzam na determinação da forma de as mulheres viverem (Parker, 1984, p. 97).

Para compreender como se instauraram tais convenções diante da figura feminina, pode-se considerar que “a feminilidade, o comportamento esperado e estimulado nas mulheres, ainda que naturalmente relacionado ao sexo biológico do indivíduo, é moldada pela sociedade” (Parker, 1984, p.96). Portanto, quando nos referimos à feminilidade, não a tratamos como uma construção espontânea, já que “a criação da *feminilidade* em uma mulher no processo de sua socialização é um ato de brutalidade psíquica” (Rubin apud Parker, 1984, p. 97). Em uma perspectiva histórica e social, podemos articular situações da narrativa de Bei que contribuem para possíveis discussões em torno das representações das relações de gênero, principalmente em torno do casamento e dos ideais de feminilidade. A partir das divergências na relação de Júlia com os pais, bem como as reações e atitudes de Vera, sua mãe, refletimos como as estruturas de poder e as suas implicações contribuem para a manutenção e controle de um sistema que ainda oprime muitas mulheres.

Um dos aspectos fundamentais da ideologia do patriarcado persiste na “convicção de que a feminilidade é natural na mulher (e não natural no homem)” (Parker, 1984, p. 96). No entanto, tanto a feminilidade quanto a masculinidade são construídas e reproduzidas historicamente. Nesse sentido, a instituição familiar desempenha um papel central na manutenção dessas construções, enquanto um espaço em que se reproduz a psicologia inferiorizada da mulher, ao mesmo tempo em que se legitima a sua exploração social e econômica como esposa e mãe (Parker 1984, p. 96). Dentro desse modelo social, Oliveira (2006) destaca que “possuir um marido e uma família era gozar de uma identidade social estabelecida” (p.144). A autora complementa que a ciência reforçava essa lógica, buscando validar “a concepção de que uma mulher sem homem fazia-se doente” (p.143). Ao longo do tempo, essas ideias contribuíram para a criação de um ideal de feminilidade que restringe as mulheres aos papéis ligados à maternidade e ao casamento. O patriarcado, por sua vez, desde o aparecimento das primeiras civilizações, “se

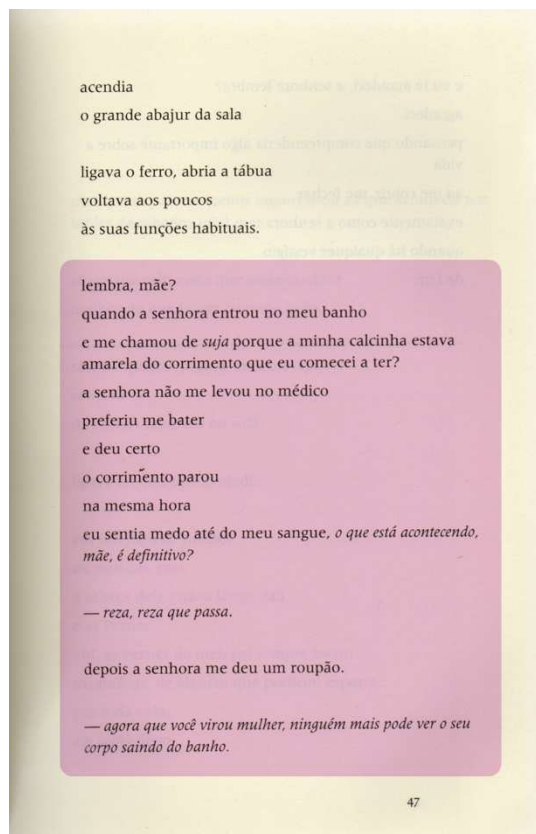
estabelece apoiando-se na instituição da célula familiar e na noção de herança” (D’Eaubonne apud Gomes, 2019, p. 5). Esse sistema opera interiorizando a opressão feminina, tanto que uma vez enraizada nas próprias mulheres, não é mais necessário que um homem as controle diretamente, pois elas mesmas passam a vigiar e controlar umas às outras. Dito isto, a sensação constante de inadequação caso não correspondam às exigências desse ideal de feminilidade é mais uma estratégia para manter as mulheres oprimidas, desacelerando os seus avanços pessoais e coletivos.

A partir dessas reflexões, podemos voltar os olhos à Vera. Para relacionarmos tais preceitos com as condições vividas pela personagem é importante que a reconheçamos em conjunto com a sua personalidade. Ademais, para que posteriormente continuemos a analisar as experiências da filha, devemos, inicialmente, analisar o papel da mãe na narrativa, uma figura que, na literatura e no cinema, muitas vezes, aparece de maneira simplificada, como se fosse um indivíduo sem maiores paixões para além dos filhos.¹² Vera era uma mulher de sonhos interrompidos – queria ter sido cantora. Também sabemos que ela não teve uma relação saudável com a sua mãe, como ela mesma dizia: “- a sua avó era pior do que eu, Júlia” (Bei, 2021, p. 59). Durante toda a narrativa, ela não consegue estabelecer uma real conexão com a filha, frequentemente rebaixando-a, especialmente em relação ao seu corpo. Exemplo disto é quando Júlia acorda pela manhã e percebe seu primeiro ciclo menstrual. Vera a obriga lavar tudo sem o auxílio da máquina e com o tempo cronometrado: “*pra você não esquecer onde fica o banheiro nessa casa*” (p.97). Esse e outros episódios de repulsa perante o corpo da filha, conforme exemplificado pela figura abaixo, sugerem que Vera ainda reproduz alguns discursos normativos sobre o corpo feminino, transmitidos historicamente, mas já desmistificados pela ciência. Oliveira (2006) explica que esse processo de “histerização” tem raízes profundas, especialmente na medicina do século XIX, que “tornava legítimo todo um conjunto de saberes de cunho religioso e moralizante acerca das mulheres [...] todo o seu corpo era alvo de espanto: pelo sangramento mensal [...] por sua capacidade de reprodução” (p.142). Ao abordar a complexa relação entre Vera e Júlia, a narrativa de Bei evidencia como muitos

¹² Há, no entanto, na contemporaneidade, autoras que tratam da maternidade controversa em suas narrativas literárias e fílmicas, como nos romances *A filha perdida* (2006), de Elena Ferrante, e *Eva* (2022), de Nara Vidal, além do filme *Lady Bird* (2018), de Greta Gerwig.

desses discursos ainda reverberam no presente, o que intensifica os conflitos geracionais e afeta diretamente o entendimento das mulheres a respeito dos próprios corpos.

Figura 5 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei

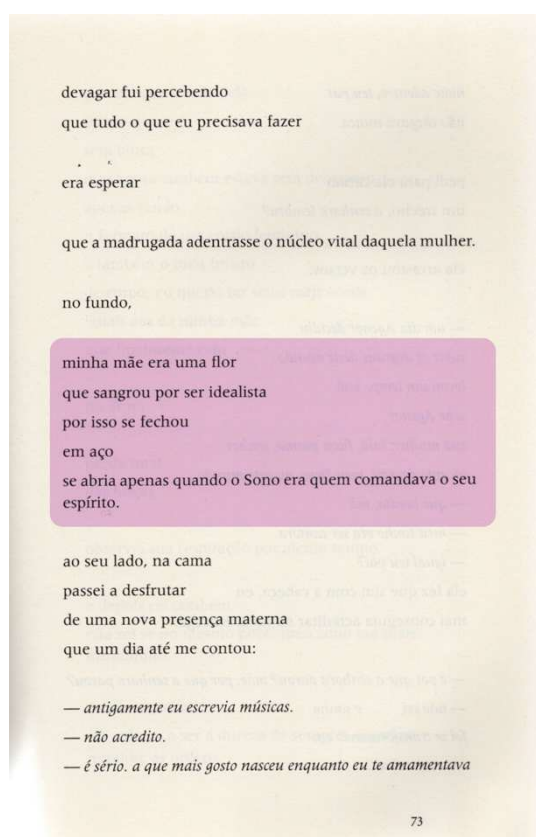


Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 47.

Mais do que uma autoestima fragilizada, Vera também demonstra um profundo medo da solidão e do abandono, tornando-se um “museu da dor” (p.73) após o divórcio. Podemos relacionar essa angústia com o fato de que, desde cedo, foi ensinado para as mulheres que o casamento é um remédio de sanidade para as suas vidas, uma vez que “a ênfase na ordem familiar passou a ter como base a defesa das alianças conjugais satisfatórias” (Oliveira, 2006, p. 139). Dessa maneira, consolidou-se um ideal para muitas mulheres de que o casamento era o seu desejo e destino supremo, sendo a sua educação voltada para serem boas esposas e mães, enquanto a sua individualidade ficava em segundo plano, contribuindo para o apagamento de suas subjetividades. Valeska Zanello, doutora na área de saúde

mental e gênero, conceitua uma metáfora conhecida como *prateleira do amor*¹³, afirmando que “os homens aprendem a amar muitas coisas, as mulheres aprendem a amar os homens” (Ceribelli apud Zanello, 2023, p. 75). Segundo ela, “a construção da identidade feminina é mediada pelo olhar de um homem que as ‘escolha’, o que é reconhecido como legitimação do nosso valor na sociedade” (p. 75). Podemos ilustrar esse comportamento a partir de Vera, pois ela transfere para Sérgio, pai de Júlia, a responsabilidade por sua autoestima e bem-estar. Logo, com o fim do casamento, Vera perde a capacidade de autodefinição, descontando todas as suas insatisfações e projeções em Júlia. Podemos enxergar Vera, apesar da brutalidade, como mais uma vítima de um sistema que favorece a sua condição também embrutecida, tornando-a refém de um ciclo de frustrações e desejos silenciados:

Figura 6 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 73.

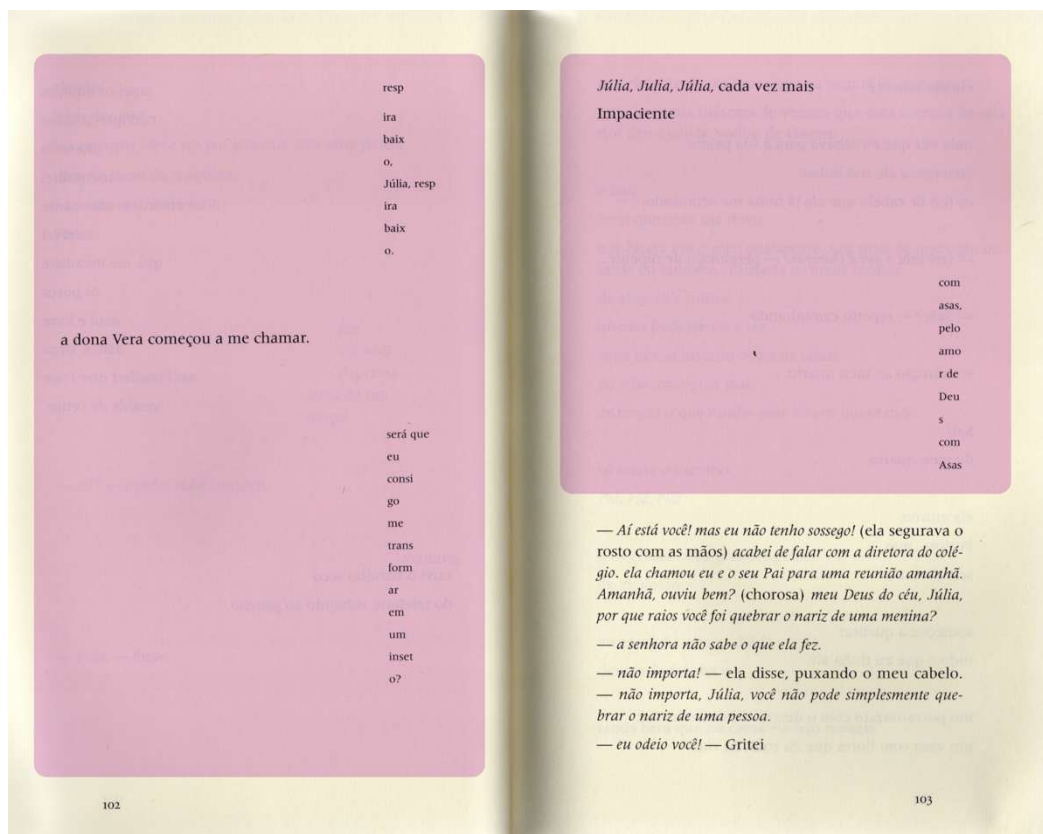
¹³ De forma resumida, a metáfora de Zanello explica que as mulheres são vistas como mercadorias expostas em uma prateleira, onde o homem escolhe em que momento serão dignas de serem levadas para casa ou não, uma vez que isso envolve padrões estéticos, machismo, etarismo, ou seja, são fadadas a serem escolhidas, umas ocupando andares superiores, simbolizando os produtos mais desejados, outras em posições mais baixas, de difícil alcance (Ceribelli, 2023).

Essas reflexões acontecem quando Vera está no limite entre o sono e vigília, pois é no inconsciente que ela expressa algum tipo de carinho por Júlia, que completa: “[...] algo bonito e inexplicável acontecia com a minha mãe: de olhos semicerrados/ela sussurrava/pra mim: *ainda bem que eu tenho você, meu amor./- meu amor? Mãe, a senhora me chamou de meu amor?*” (p.72). Na figura 4, a palavra "Sono", grafada em maiúscula, confere imponência a esse estado, destacando sua força sobre a consciência de Vera. Esse fenômeno, segundo o modelo psicanalítico de Freud, ocorre porque a censura do ego do indivíduo enfraquece durante os estados de sono ou semiconsciência, fazendo com que sentimentos reprimidos ou ambivalentes sejam acessados mais facilmente. No estado de liminaridade – um espaço entre a vigília e o sono, em que o inconsciente pode se expressar mais livremente –, emergem os desejos e afetos que Vera não consegue comunicar em sua vida consciente. As palavras afetuosas e os gestos de carinho que se seguem revelam o desejo reprimido de amar e ser amada, sufocado por traumas pessoais e pelas pressões sociais que moldaram sua vida. Assim, o breve afeto de Vera nesse estado liminar é tanto um reflexo de sua vulnerabilidade quanto uma demonstração da profundidade de suas feridas emocionais, o que abre espaço para a leitura mais complexa da personagem e da sua própria relação com a filha.

Em uma fase de descobrimentos como a infância e como resultado de um ambiente familiar disfuncional e pouco acolhedor, tanto por parte da figura materna quanto da paterna, emerge uma protagonista profundamente ferida. Júlia, ao longo da narrativa, carrega as marcas das violências, das ausências e dos silêncios que moldaram a sua trajetória. A sua construção convida o leitor a experimentar, na materialidade do texto, o peso de suas dores e inseguranças. Ao longo da narrativa, essa experimentação se dá por meio do apelo visual, que traduz o sentimento de medo da narradora. Exemplo disso é o episódio em que a sua mãe recebe uma ligação da escola. Pela própria diagramação das letras na página, marcada pela separação silábica, compreendemos a intensidade da angústia de Júlia, como se ela engolisse o choro ou soluçasse (Figura 5). O leitor, por sua vez, gagueja junto com a personagem, sentindo-se ofegante durante a leitura. Ao explorar a quebra da sintaxe, inserindo espaços em branco entre as palavras, frases e nas entrelinhas, Bei simula, além do sentimento de medo e de hesitação da personagem, a oralidade, sua expressão subjetiva "real", o que dá um efeito de verdade à cena.

Cena da qual o leitor acompanha, simultaneamente, seus acontecimentos e a sua construção:

Figura 7 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 102 e 103.

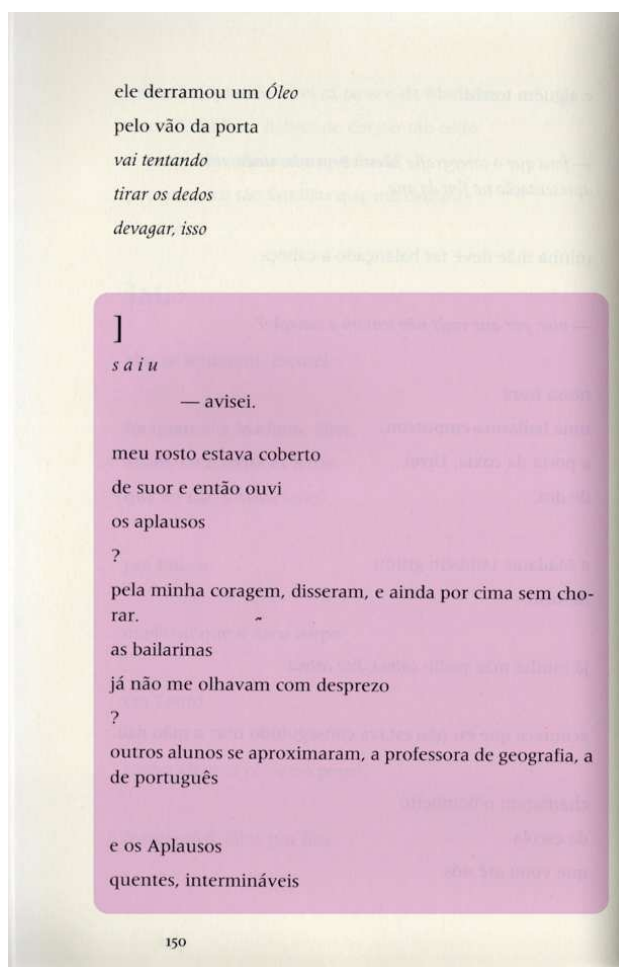
No que diz respeito ao estilo de escrita da autora, notamos um ritmo bem instalado, como se o acabamento de cada página estivesse ligado a uma dança coreografada. A própria Aline assume a sua ligação com outras artes, principalmente com o teatro e com a poesia, o que a destaca no cenário da literatura brasileira contemporânea. Dessa maneira, observamos tamanhos tipográficos maiores e menores, traços, palavras-alegorias que expressam a insegurança da protagonista, pontos de exclamação isolados, espaços vazios que exploram uma diagramação textual inusitada, como se pudéssemos ler o próprio silêncio e os sentimentos da narradora ao produzir imagens por meio dos diferentes modos como os caracteres são impressos. Essa abordagem reafirma o que Maria do Carmo Veneroso descreve como a “conscientização da página como parte constituinte da narrativa” (2012, p. 82), um espaço que dialoga tanto com a visualidade quanto com o conteúdo

emocional. Segundo Veneroso (2012), a aproximação entre palavra e imagem, dada pelo diálogo que a arte do século XX já estabelece com a escrita¹⁴, “aponta para a existência de uma tendência na arte contemporânea em direção à quebra dos limites rígidos existentes entre as diferentes linguagens e uma consequente aproximação entre as artes.” (p.16). Assim, Bei, ao transitar entre linguagens e explorar as potencialidades gráficas da escrita nos romances, reafirma essa prática artística que dissolve as fronteiras entre artes, criando uma experiência híbrida que une palavra e imagem, o verbal e o visual.

Por meio dessa narrativa visualmente impactante, percebemos como Júlia busca ressignificar suas experiências em meio aos traumas. Um momento simbólico desse possível renascimento ocorre quando, ainda criança, ela prende os dedos na porta depois da aula de balé, como se reconhecesse, na dor, um sinal da sua própria força. Conforme aponta Veneroso (2012), a escrita, como matéria móvel, pode se tornar corpo, onde palavra e visualidade se entrelaçam, criando significados que transcendem a leitura convencional. Nesse sentido, a cena, narrada de forma poética e intensamente visual, não apenas traduz o sofrimento físico, mas, também, sugere uma metáfora para os esforços da personagem em reconstruir sua relação com o mundo e atribuir novos significados à própria existência.

¹⁴ “No século XX, as palavras (letra, texto) irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior mesmo da imagem, funcionando também como imagem. Paul Klee, entre outros, seria um dos artistas a abolir a soberania do princípio que estabelece a distinção entre representação plástica e referência linguística” (Veneroso, 2012, p. 33).

Figura 8 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 150.

A repetição do ponto de interrogação no trecho destaca a incompreensão de Júlia ao receber tantos aplausos, evidenciando sua baixa autoestima e a dificuldade em aceitar o reconhecimento externo, como se ainda estivesse elaborando a importância de sua própria coragem. Sob outro ponto de vista, a repetição dos pontos de interrogação também pode indicar, de algum modo, uma espécie de recusa de Júlia ao aceitar uma validação em nome do sofrimento. No entanto, o momento ganha força pela ênfase dada aos "Aplausos quentes, intermináveis", com a palavra "Aplausos" grafada em maiúsculas, intensificando a potência desse instante. Esse destaque contrasta diretamente com a sensação inicial de desprezo que Júlia percebia nas bailarinas, ampliando a relevância dessa cena para a construção da personagem. É como se, pela primeira vez, Júlia experimentasse um olhar de validação externa, algo que lhe foi negado no ambiente familiar e reforçado no balé pela sua insegurança, muitas vezes, estimulada pela mãe. Dessa forma, o

momento pode simbolizar a possibilidade de reverter, ainda que de forma sutil, os sentimentos de exclusão e de insuficiência que a acompanharam até então. No entanto, o reconhecimento das bailarinas e também da professora de balé, de quem Júlia constantemente buscava aprovação, também pode ser relacionado à percepção de que a dor e a dilaceração de si mesma é que se torna, realmente, o espetáculo.

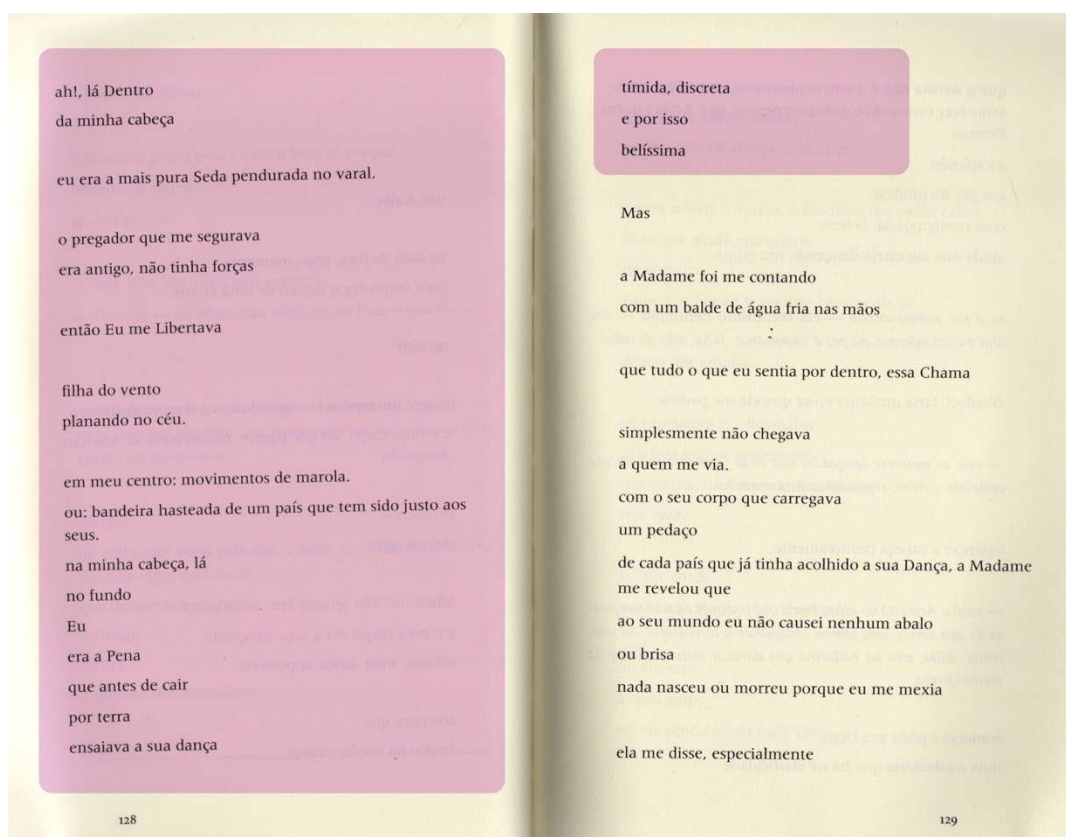
Nesse sentido, ela compreende que a sua dor só alcança relevância quando espetacularizada: “e no susto (que deve ter sido grande, já que nem na Dança/isso acontecia)/no susto (então ela gostava de mim?)” (Bei, 2021, p. 151). Júlia, ainda, quando se orgulha ao notar o sangue e os hematomas de suas unhas – com a mesma admiração que enxerga os pés machucados das bailarinas pelo seu constante esforço – demonstra o quanto associa a validação ao sofrimento. Com isso, a questão é que, diante dessa espetacularização, é possível reverter o sentimento de invisibilidade e rejeição, a julgar pelo que o título do romance indicia: performatizar a dor é ressignificá-la. No entanto, isto é feito de maneira ambivalente, já que não existe remissão da dor sem espetáculo e vice-versa. Nessa perspectiva, Bei também discute a relação entre vida e arte a partir da própria estrutura do romance, pois o feminino se constitui e se molda diante da incorporação da visualidade das palavras, da fragmentação narrativa, da hibridiz entre poesia e prosa, como forma de configurar a experiência feminina como algo que precisa ser dito ao mesmo tempo em que é exposto. Aqui, a literatura torna-se um corpo que dança entre a narração e a performance, na qual Bei não apenas tematiza a conexão entre arte e vida, mas, também, explora formalmente no texto.

É nesse sentido que a palavra “Aplausos” está em maiúsculas, já que também podemos interpretá-la como uma alusão à teatralidade e aos clichês midiáticos: nos programas de auditório, esta placa é/era exibida em letreiro luminoso, indicando ao público a hora exata de aplaudir. Ou seja, a ideia de efeito construído, ao trazer, aqui, esta referência, é escancarada de modo a destacar o viés performático da protagonista. Ao simular estes ambientes de espetáculo, Bei apropria-se de outros gêneros de discurso para revelar o caráter irônico da espetacularização da dor em nome da arte, sugerindo que a comoção causada por Júlia é, em alguma medida, coreografada ou construída.

Dito isso, um dos espaços que chama atenção na narrativa é o palco nas aulas de balé. Com ele, a professora de dança aparece como uma referência de feminilidade¹⁵ e de força para Júlia, que gostaria de ser “a menina dos seus olhos” (Bei, 2021, p.126). O balé não é apenas um espaço de movimento físico, mas um lugar onde ela experimenta uma liberdade que parece impossível no ambiente doméstico. Essa sensação é tão intensa que sua descrição assume uma dimensão simbólica: “!^|\\!” (p.143) quando se refere às aulas. Os caracteres, no entanto, apesar de parecerem abstratos, assemelham-se às formas que o corpo da bailarina assume ao realizar os principais passos do balé clássico, como o *plié* e o *tendu*. A criação dessas imagens reforça a ideia de que a dança é uma experiência visceral, que transborda os limites da linguagem convencional, convidando o leitor a experimentar o dinamismo e a subjetividade presentes na narrativa. Outro aspecto relevante é que, enquanto Júlia estava nas aulas de balé, o pronome “eu”, que por diversas vezes aparecia pormenorizado, ganha força, tipografado com a primeira letra maiúscula – “Eu”:

¹⁵ Cabe ressaltar que a “feminilidade é a identidade vivida por mulheres tanto entusiastas quanto resistentes a ela” (Parker, 1984, p. 97). Dito isso, além da professora de balé, outras mulheres passam pelo caminho de Júlia, tornando-se não apenas referências, mas um lugar de acolhimento, como a diretora na escola, a sua chefe na cafeteria e, especialmente, a viúva Argentina, dona da pensão onde Júlia mora na fase adulta. O contato da narradora com outras mulheres também pode ser compreendido como um dos motivos para que Júlia consiga superar as suas inseguranças e traumas. Estudos mostram, inclusive, que “as amigas femininas são peça-chave para o cuidado com a nossa saúde mental [...] De acordo com uma pesquisa da Universidade da Califórnia, quanto mais amigas tem uma mulher, maior é a possibilidade de que chegue à velhice sem problemas físicos e levando uma vida plena e saudável” (Ceribelli, 2023, p. 83).

Figura 9 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 128 e 129.

Essa mudança revela que a escrita torna-se “não apenas um meio que transcreve a fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual” (Veneroso, 2012, p. 82), pois é a partir dela que conhecemos a tentativa da personagem de afirmar a sua presença, tantas vezes subjugada, e ressignificar a própria identidade em um espaço artístico como o balé, que lhe permite experimentar uma liberdade plena de movimento. No trecho em destaque, Júlia imagina-se como “a mais pura Seda pendurada no varal” e, em seguida, “a Pena que antes de cair por terra ensaiava a sua dança”, sugerindo uma metáfora para a sua própria condição, já que ambos os objetos, embora leves e frágeis, estão em constante movimento. A imagem que o leitor constrói faz parte de um repertório narrativo que também encontramos no cinema, como na cena da pena flutuando em *Forrest Gump* (1994), Figura 10, ou da sacola plástica levada pelo vento em *Beleza Americana* (1999), Figura 11, objetos que despertam um apelo emocional no espectador, pois representam a imprevisibilidade da própria existência humana. Em *Pequena Coreografia do Adeus*, Bei empresta esse clichê narrativo e, através de uma escrita

poética, explora o caráter visual e híbrido da narrativa, visto que as imagens sugeridas por meio das palavras convidam o leitor a uma experiência quase cinematográfica, ampliando o seu alcance simbólico e afetivo. Além disso, o título do romance revela um paradoxo: enquanto a palavra “coreografia” sugere planejamento, essas imagens exploradas na narrativa, como “seda” e “pena”, remetem à fluidez e ao acaso. Esse contraste reforça a ambivalência dos sentimentos de Júlia, que demonstra um esforço simbólico para organizar e dominar a sua história, mesmo reconhecendo que a realidade pode ser incerta e incontrolável.

Figura 10 - *Forrest Gump* (1994), Robert Zemeckis



Fonte: ZEMECKIS, Robert. *Forrest Gump – O contador de Histórias*. Los Angeles: Paramount Pictures.

Figura 11 - *Beleza Americana* (1999), Sam Mendes



Fonte: MENDES, Sam. *Beleza Americana*. Estados Unidos: DreamWorks.

O ambiente do palco, por sua vez, figura não apenas uma possibilidade de plateia para Júlia, mas a provocação de voltar os seus olhos para si mesma, para sua força e potência, ainda que em descompasso. As aulas de balé estavam dominando Júlia de uma forma que a mantinham invulnerável às violências de Vera, e esse é um dos momentos em que a Arte a resgata: “a minha cabeça estava toda

voltada/para a Dança/ [...] eu só queria/continuar tentando/ [...] percebi que/essa minha nova forma de encarar as coisas/ era desconcertante para a dona Vera/ que nunca tinha me visto assim, tão Impenetrável.” (Bei, 2021, p.132). Além da dança na infância, a escrita vai preencher Júlia na fase adulta. Quando criança, esse hábito tem início com o uso do diário, gênero presente durante toda a narrativa, funcionando como um meio de o leitor acessar o íntimo da protagonista. Por meio dele, Júlia começa a perceber a importância da escrita em sua vida, refletindo sobre o quanto a imaginação lhe permitia escapar da própria existência. Essa reflexão, no entanto, contrasta com a função inicial do diário, gerando um embate simbólico: “será possível? escrever/sobre o outro, esquecer/ do eu” (p.188). Essa prática, que se inicia no diário e depois se estende para a produção de outros gêneros, é comum na trajetória de muitas mulheres escritoras. No livro *Melhor não contar*, Tatiana Salem Levy reflete sobre o apego das mulheres a diários e sobre as suas particularidades na hora de narrar uma história. Ela explica que, desde muito cedo, as meninas aprendem a esconder sentimentos e ideias: “não escrevamos para ser lidas; pelo contrário, escrevamos para *não* ser lidas. E deveríamos continuar assim, vivendo em sussurros, trancando com cadeado o que nos acontecia” (Levy, 2024, p. 19). Apesar do desejo de escrever sobre o *outro*, quando uma mulher escreve, ela deixa “reverberar essa escrita da sua infância, da sua adolescência, que se construiu na intimidade, com um corpo que, como a palavra, foi obrigado a se retrair, a se recolher” (Levy, 2024, p. 19).

Na fase adulta, Júlia escreve contos, os quais são inseridos na narrativa em formato de prosa, enquanto ferramenta de reconstrução pessoal e também como um espaço metanarrativo, em que se explora a própria ideia de criação literária. Um exemplo claro disso é quando, após apresentar ao leitor um dos seus contos, a narradora comenta: “paro. Releio./acrescento: *Mas o fato é que Deus parecia surdo aos seus apelos./* (Beethoven ri da gravidade dos meus gestos)” (p189), revelando ao leitor o seu processo de escrita, que passa pela revisão e pela reflexão sobre o ato de escrever e sobre a forma como quer se dar a ver para o leitor. Quando Júlia mostra esse processo, ela se põe dentro e fora da narrativa, ou seja, exerce simultaneamente o papel de leitora e de autora, saltando entre essas duas condições – daí o efeito de metanarrativa. Esse trecho evidencia a escrita como um ato em curso, o que dialoga com a construção da narrativa de Bei, pois demonstra o

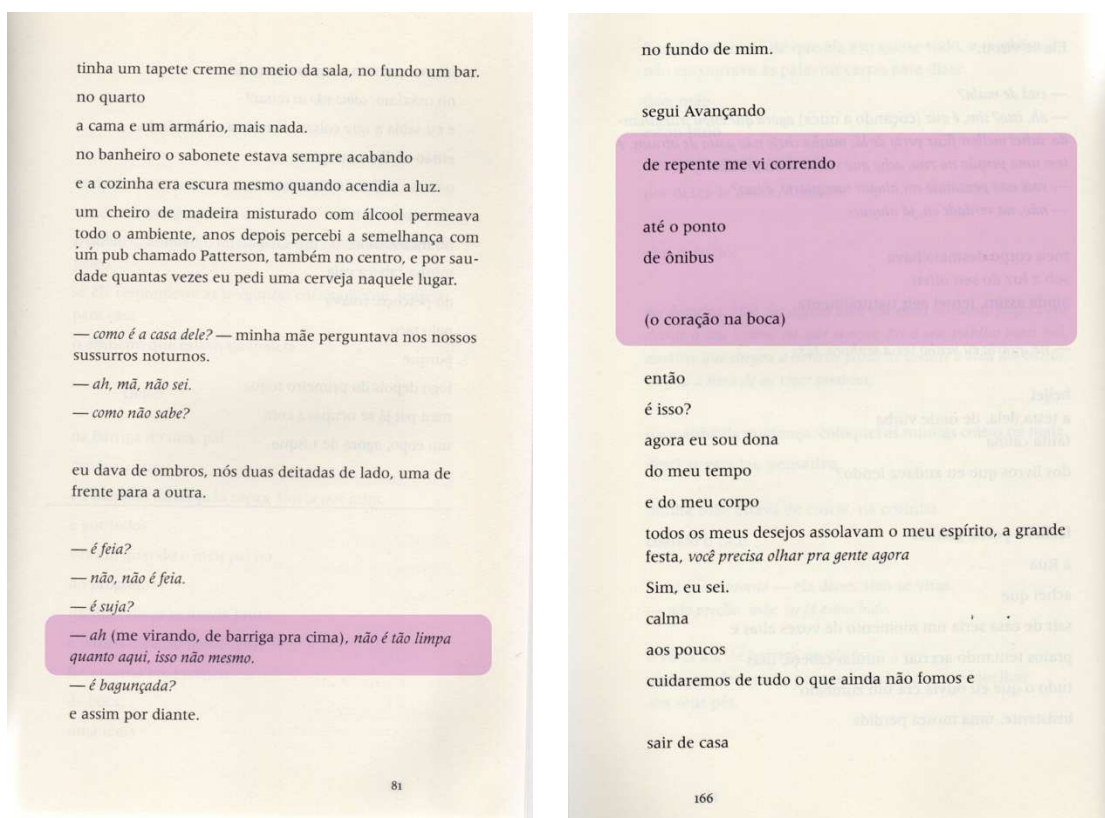
seu próprio nascimento como linguagem autônoma, sendo a autora apenas o ponto de ativação dessa linguagem que permite diversas leituras.

Roland Barthes (2004), no ensaio *A morte do Autor*, defende a literatura moderna como um espaço múltiplo e performativo, que realiza uma ação ao ser dita: “outro tempo não há, senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.” (61). O texto existe, portanto, no momento da leitura ou da escrita, sendo o leitor o portador do sentido, que não é herdado do autor, mas do seu encontro com o texto no “aqui e agora” da linguagem performativa. Ao descentralizar a figura do autor, valoriza-se o papel ativo do leitor, criando-se esse “espaço de dimensões múltiplas” que é o texto, “onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas, dos mil focos da cultura.” (62). A metáfora do texto enquanto “tecido” indica que ele é uma costura de diversas referências culturais, linguísticas e literárias, e o autor, por sua vez, reorganiza os elementos já existentes. Nesse sentido, quando a narrativa de *Bei* incorpora outros gêneros e expõe os “bastidores” da escrita de Júlia, ela desloca o foco da personagem para a própria escrita. Assim, da mesma forma que a narrativa é construída com base na relação com o leitor, que participa ativamente na elaboração dos sentidos, o acesso aos “bastidores” do conto reforça o vínculo desse espaço simultâneo de criação.

Sobre a forma romanesca, Bakhtin (1998) escreve que, além de ser um gênero em formação e, por isto, ainda inacabado, o romance apropria-se de outros gêneros, deslocando alguns e incorporando outros à sua própria construção. Partindo dessa premissa, compreendemos que *Bei*, consciente da natureza híbrida e expansiva do romance, além de assumir o caráter experimental entre a prosa e a poesia, também explora e desenvolve as suas possibilidades ao dialogar com outros gêneros, reafirmando a flexibilidade estrutural dessa forma literária. Esse hibridismo, já apontado anteriormente nas alusões cinematográficas a *Forrest Gump* (1994) e a *Beleza Americana* (1999), bem como na ironia do clichê dos aplausos nos espetáculos, se intensifica na medida em que há a incorporação de traços da *mise-en-scène* teatral. Considerando que o escritor pode ser uma espécie de curador, *Bei* resgata em sua narrativa elementos que remetem à dramaturgia, tendo em vista a sua relação direta com o teatro em sua formação. A autora mobiliza não somente os

objetos postos “em cena”, como o diário e a caixa de flores mortas¹⁶, que contribuem para a construção da protagonista, como, também, a presença de trechos entre parênteses, que funcionam como rubricas, marcando desde os gestos até os estados emocionais das personagens:

Figura 12 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei

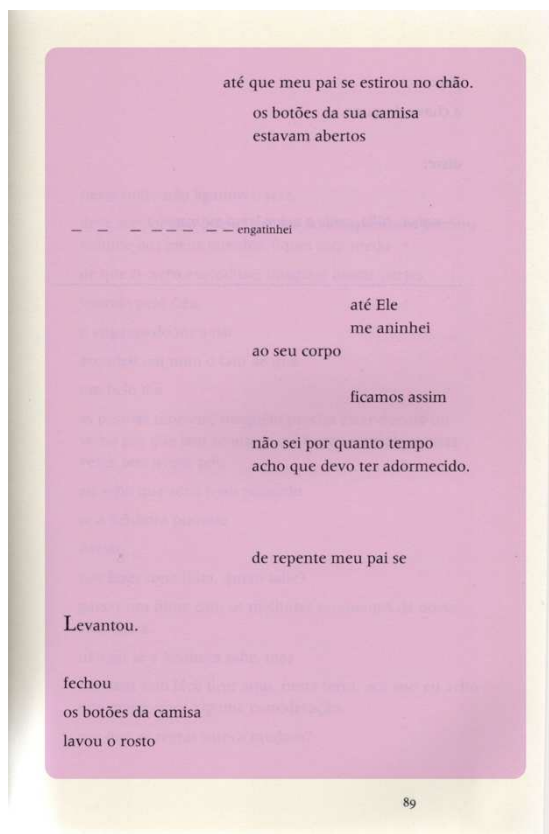


Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 81 e 166.

Em *Pequena coreografia do adeus*, a folha também é um palco, pois a dramaticidade emerge na medida em que a marcação cênica é materializada nas páginas do livro, conforme demonstra a figura abaixo:

¹⁶ A caixa de flores mortas como potência metafórica será discutida no capítulo de comparação entre os romances.

Figura 13 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 89.

No trecho, o posicionamento das palavras na página simula o deslocamento da ação descrita: “- - - - - engatinhei”, no canto esquerdo, desloca-se para “até Ele”, no canto direito, produzindo uma visualidade que também remete ao movimento vulnerável e hesitante de Júlia até o pai. A separação entre “me aninhei” e “ao seu corpo” reforça visualmente a busca da narradora pelo pai, por esse corpo até então distante, mas que é um lugar de conforto, representado pela proximidade de “até Ele” e “me aninhei”. Já o trecho centralizado e espaçado “ficamos assim” suspende a narrativa no tempo, potencializando a introspecção de pai e filha em um momento que, mesmo não dito verbalmente, revela o silêncio emocional da atmosfera visualmente criada. No entanto, após um maior espaçamento, que representa a passagem do tempo, a cena é bruscamente interrompida quando o pai se levanta: a palavra “Levantou” aparece ao contrário do texto, destacada com a primeira letra maiúscula e com tamanho aumentado, simulando a mudança brusca e inesperada da ação. A seguir, os versos “fechou/os botões da camisa/lavou o rosto” seguem uma lógica linear na página, evocando uma automatização que marca a insensibilidade emocional do pai, que se fecha, tal qual os botões da sua camisa.

Podemos dizer, portanto, que se trata de uma literatura que coloca a palavra em uma encenação de si mesma para o outro (leitor), com o intuito de se deslocar da materialidade da página para se inscrever na performance interpretativa. Veneroso (2012) destaca como a intenção expressiva de um texto pode operar por meio de sua visualidade, ao analisar a obra de Mallarmé, um conceito que, em certa medida, também se aplica à escrita de Bei:

Também Mallarmé, com “Un coup de dés”, provoca uma verdadeira ruptura, ao lançar mão de recursos visuais na composição de seu poema-constelar. O poeta não somente faz uso da tipografia, mas também quebra a linearidade (fundamento da escrita ocidental) e rompe com a sintaxe e a pontuação, de modo que as relações entre as palavras serão sobretudo relações espaciais. Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras no espaço da página é que emergem os significados. Opera-se assim, uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do seu aspecto sonoro. O aproveitamento da página como superfície, o uso de diferentes tipos tipográficos e a inserção da simultaneidade (ou “constelaridade”) da leitura são aspectos que apontam para uma visualização e para a criação de um espaço autônomo da linguagem, em que o poeta faz silenciar sua própria enunciação, em nome de uma poesia material que não mais representa mas “é” (Veneroso, 2012, p. 35).

A proximidade física e emocional entre pai e filha, mediada pela encenação da palavra na página, também nos permite perceber a construção do *complexo de Electra*, expressão criada pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Jung para descrever a dinâmica em que a menina, na infância, passa a se sentir atraída pelo pai, disputando com a mãe. Desde cedo, Júlia se mostra ligada ao pai, no sentido de estabelecer com ele uma relação marcada por ciúme e proteção. Diversos episódios revelam esse ciúme diante de qualquer aproximação do pai com outras mulheres: na praça, Julia se enfurece e agride a amiga que brincava com ela após observar o pai com outra mulher, situação que inaugura a narrativa e também é discutida logo no início desse capítulo; na escola, ao ouvir de uma amiga sobre o relacionamento do pai com a mãe desta, Júlia se sente traída e reproduz a ação materna, agredindo a colega, demonstrando como a raiva e o ressentimento em relação ao pai são

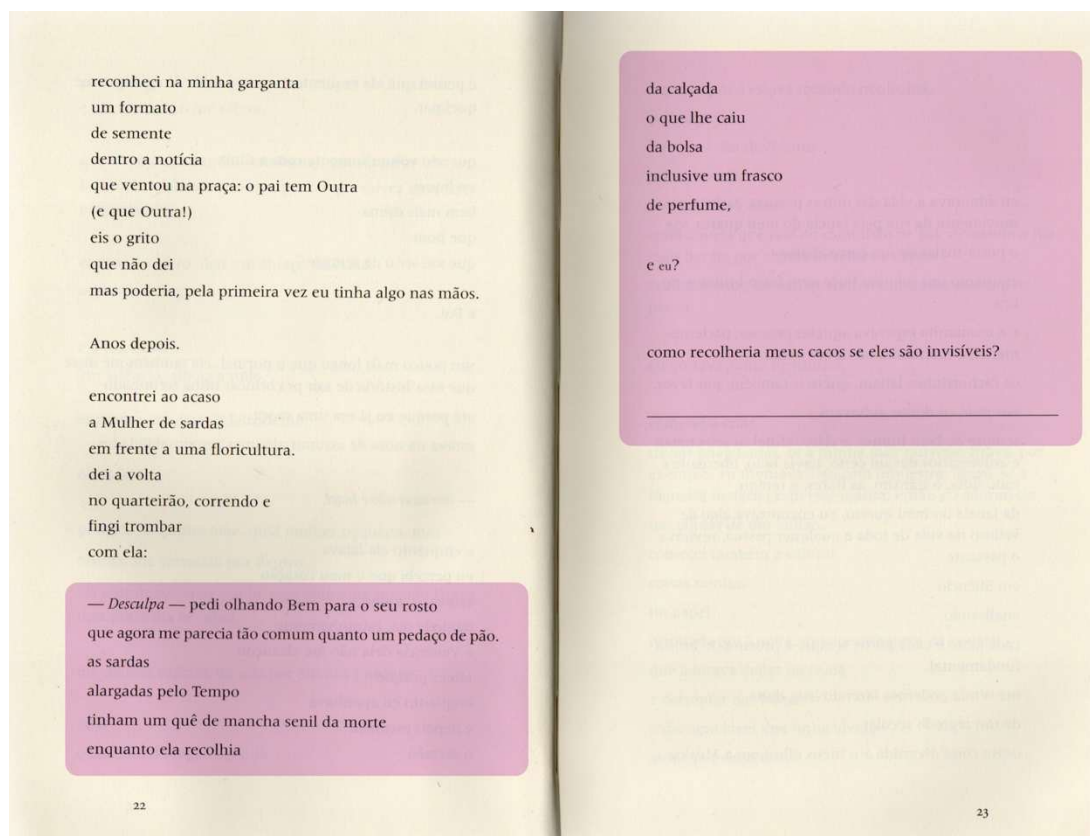
deslocados e projetados em outras figuras femininas ao seu redor, já que não pode direcioná-los de forma direta à mãe.

A narrativa também revela um componente de erotização simbólica em momentos que envolvem o pai, como no contexto explorado acima (Figura 13), por exemplo. Na cena, o pai se engasga, e Júlia se assusta com a possibilidade de perdê-lo, então, se aproxima de seu corpo como uma declaração final de amor pelo pai. A posição dos corpos, que remete a uma “conchinha”, aliada à gestualidade do pai ao se vestir e lavar o rosto, manifesta tal proposição. Além disso, a sexualidade da protagonista só é explorada após a morte do pai, a partir da relação com um amigo dele, sugerindo que o desejo de Júlia está intimamente articulado à sua ligação paterna. A constituição da personagem a partir do *complexo de Electra* sugere, portanto, outra leitura possível, a de que a violência familiar não é unidirecional: a filha, ao se colocar em posição de rival da mãe, também exerce revide e ocupa, simbolicamente, o lugar materno, que não é apenas o agente de violência. Assim, a escrita de Bei articula visualidade e complexidade na construção das personagens, mostrando como os sentimentos coexistem e se entrelaçam em constituições, muitas vezes, multifacetadas.

O romance também investe em um lirismo que amplia a dimensão expressiva da narrativa. Esse aspecto lírico evidencia-se pela escrita que remete a versos, em que Bei explora o ritmo e a visualidade das palavras, além da própria poeticidade que atravessa todo o texto, ultrapassando o mero encadeamento de frases e parágrafos tradicionais. Chklovski (2019), em *A arte como procedimento*, explica que a língua poética, por meio da desautomatização, transfere um objeto da sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção. Segundo ele, a desautomatização da linguagem se dá através de transformações na sintaxe ou em mudanças semânticas específicas, estratégias que Bei utiliza ao inserir um lirismo que também apela para recursos visuais. Em linhas gerais, esta desautomatização ocorre pelo uso de imagens, na maioria das vezes, via metáfora, que deslocam o sentido convencional de um determinado signo para que, na cadeia de produção de sentido, este signo ganhe outros significados. Na figura abaixo, por exemplo, a imagem do frasco de perfume remete, à primeira vista, a um objeto tangível, como o vidro, mas a narradora o desloca para uma metáfora a respeito da sua condição emocional, representada pelos cacos em uma nova esfera de significado, ligada à fragmentação interna e ao sentimento de invisibilidade da personagem, confirmado

pelo distanciamento do trecho “e eu?” e pela diminuição tipográfica do pronome. Logo, a poeticidade opera na medida em que desloca o concreto para o abstrato, ou melhor, o habitual para o simbólico, intensificando a elaboração dos sentidos pelo leitor:

Figura 14 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 22 e 23.

Desde o século XIX, observa-se que o romance não se reduz mais exclusivamente à prosa, assim como a poesia não se limita ao verso – o que experiências como a dos concretistas brasileiros exemplificam. Segundo Martoni (2020), no Brasil, as afinidades entre literatura e tipografia encontram sua maturidade na publicação do manifesto Plano-piloto para a poesia concreta, em 1958, a partir do qual Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari circunscrevem, como horizonte criativo, o emprego de “recursos tipográficos como elementos substantivos da composição” (Campos et al. apud Martoni, p. 86.) A obra de Aline Bei vai ao encontro desse lugar, no qual “o próprio estilo das letras ajuda a plasmar a imagem dos personagens que construímos em nossa consciência”

(Martoni, 2020, p. 91). Nos estudos a respeito da intermedialidade, em que se reconhece a dimensão performática do ato de escrever, também podemos articular o romance de Bei ao que Morley (2020) define como *espaço topográfico*, no qual “a escrita é afastada do seu papel como uma mera descrição verbal e, em vez disso, é vivenciada como um fenômeno ao mesmo tempo verbal e visual” (p. 180).

Dito isso, por mais que, na ficha catalográfica, os livros de Bei estejam classificados como romance, o leitor não deve lê-los como romances afinados aos modelos nascidos no final do século XVII e consolidados ao longo dos séculos XVIII e XIX. Isto porque Aline Bei interroga a própria linguagem, vai além da palavra impressa, mecânica, retomando a natureza visual das palavras escritas e fazendo com que as letras não passem despercebidas, pois não se trata de uma operação invisível, em que os olhos apenas seguem a linha no papel. Morley (2020) ainda explica que há quatro tipos de interação entre os signos verbais e os visuais, dentre elas, nós podemos encontrar em Bei o que ele define como *relação inter-mídia*, uma categoria que “ênfatiza principalmente o fato de que a escrita é sem dúvida uma linguagem visual, [...] apela tanto ao olho quanto à mente” (p. 174). Prova disso é que nos próprios elementos pós-textuais de *Pequena coreografia do adeus*, a autora agradece aos seus leitores dizendo: “aos meus Leitores,/especialmente. por me darem o Tempo/e os Olhos/nas páginas que escrevo.” (Bei, 2021, p. 282).

De acordo com Tomachevski (1976), “a experiência literária, a tradição à qual se refere o escritor, revelam-se-lhe como uma tarefa legada por seus antecessores, tarefa cuja realização exige toda a sua atenção” (p. 170). No caso de Aline Bei, notamos que ela realiza um diálogo com os gêneros clássicos da literatura – lírico e dramático, reconfigurados em uma escrita que permite a expansão de suas fronteiras, uma vez que “os gêneros vivem e desenvolvem-se [...] pelo encadeamento habitual das novas obras [...] sofrem uma evolução e por vezes, uma brusca revolução.” (Tomachevski, 1976, p.201). A obra de Bei, ao apropriar-se de tais gêneros, revela essa dimensão histórica enquanto os adapta ao contexto contemporâneo, reafirmando que “não podemos estabelecer nenhuma classificação lógica e fechada dos gêneros. Sua dimensão é sempre histórica, isto é, justificada unicamente por um certo tempo” (p.203).

Bakhtin (1998), ao tratar da especificidade do romance e da dificuldade de sua teorização, explica que diferente dos gêneros clássicos, como a epopeia, em que o mundo é o “passado heróico nacional, [...] dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores”

(p.405), o romance ainda se encontra em evolução. Ou seja, enquanto os gêneros tradicionais possuem uma visão totalizante, ligada a um passado inacessível, o romance atua do ponto de vista do presente, uma vez que nasce em um mundo diferente daquele em que a épica, a lírica e o drama nasceram. Para o teórico, os acontecimentos do século XVI em diante são resultados de um longo processo histórico, que data desde a Antiguidade, assim, em um contexto mais amplo, as obras literárias adquirem forças milenares, que permitem que os elementos fundamentais para o desenvolvimento do romance, por exemplo, já estejam presentes antes daquilo que reconhecemos como Idade Moderna. Para Bakhtin, apesar do romance não ser específico do mundo moderno, é nesse período que ele adquire a sua predominância, envolvendo toda a literatura, que também se romantiza:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele [...] ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (Bakhtin, 1998, p. 400).

Pelo romance se tratar do presente, do mundo em movimento, ele revela a própria incompletude do mundo contemporâneo, afinal, o presente caminha para o futuro, logo, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter conclusivo (Bakhtin, 1998, p. 417). Por sua vez, o moderno que compõe o romance é feito de muitas possibilidades plásticas, e o campo de atuação do romancista envolve o trabalho com diversas vozes, o que permite que sua estrutura combine vários estilos e planos, alimentando-se das novas realidades “no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (Bakhtin, 1998, p. 398). Ademais, o autor afirma que todos os gêneros são tocados pelo romance, não a partir de uma relação de influência literária deste sobre os outros, mas de mudanças estruturais da própria realidade.

Nesse mesmo movimento, o traço inacabado do romance está profundamente ligado ao inacabamento que se projeta na construção das personagens. Em *Beji*, a trajetória de construção e reconstrução das identidades das protagonistas revelam

figuras complexas e autônomas em relação à autora. Apesar de estar por trás da criação, Bei não força um princípio de acabamento de dentro das personagens, mas permite que se expressem de forma fragmentada, escapando de definições rígidas. Elas convencem como seres vivos ao invés de marionetes do autor, e carregam em suas inconstâncias as próprias rupturas que marcam o mundo contemporâneo. Assim, aplicando a teoria de Bakhtin ao que encontramos na narrativa de Bei, podemos compreender as escolhas temático-formais da autora ao transportar a tradição literária para um espaço de experimentação permitido pelo romance, em que prosa, poesia e dramaturgia coexistem, ampliando as possibilidades de se produzir formas “inovadoras” de se contar histórias a partir do constante diálogo com o presente e com as mudanças sociais.

2.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*

Em *O peso do pássaro morto*, Aline Bei explora representações sociais que evidenciam aspectos da vivência feminina em contextos de vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que enfatiza a subjetividade de uma narradora não nomeada. Em recortes temporais, o leitor acessa fragmentos da vida de uma menina/mulher dos 8 aos 52 anos, marcados por perdas, traumas e silenciamentos, principalmente relacionados a uma violência sexual que ela sofre na adolescência e aos vazios emocionais que moldam a sua trajetória. Nesse sentido, podemos dizer que Bei realiza o que Schollhammer (2009), no texto *Ficção brasileira contemporânea*, caracteriza como uma literatura que trata dos problemas sociais sem excluir a dimensão pessoal e íntima, dois aspectos que, hoje, convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. No mesmo texto, Schollhammer (2009) explica que, para os contemporâneos, a realidade está sempre se esmaecendo, por isso o recolhimento de fragmentos – de experiências, memórias, cenas cotidianas, afetos, dores, silêncios – em que os cacos da realidade formam o mosaico das emoções para constituir a individualidade da personagem. Dito isso, a partir deste ponto de vista, as lacunas, os espaços vazios e, conseqüentemente, a fragmentação na e da narração presentes no livro de Bei, além de delinear estas particularidades sobre o conteúdo da narrativa no plano formal, também constituem uma das características da ficção contemporânea.

Ao pensarmos na estrutura do gênero romance, compreendemos que o autor organiza aspectos específicos, tais como gestos, falas, objetos e situações dramáticas, permitindo que o leitor compreenda, progressivamente, a individualidade da personagem. Ainda que essa construção seja marcada pela fragmentação, como observamos nas obras de Aline Bei, o discurso literário produz no leitor a sensação de plenitude e de coerência, criando um efeito ilimitado de possibilidades em um espaço limitado que é a folha. Segundo Candido (2007), no texto “A personagem do romance”, uma das funções capitais da ficção é a de dar ao leitor “um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres [...] É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos [...] os elementos que integram um ser.” (p. 55). Com isso, a autenticidade da personagem está mais relacionada à maneira como se integra à estrutura interna do romance do que pelo fato de ser uma cópia fiel da realidade, uma vez que cumpre uma função específica no universo narrativo criado pelo autor:

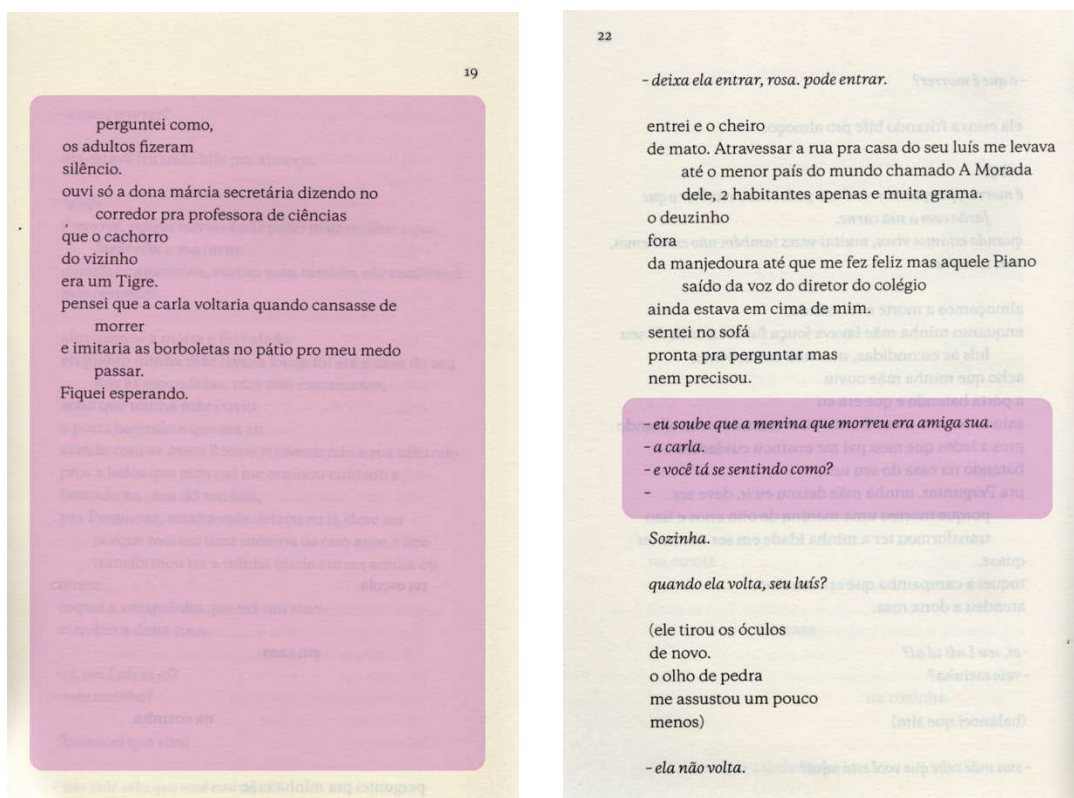
[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (Candido, 2007, p. 54).

A estrutura de *O peso do pássaro morto* divide-se em capítulos, cada um referindo-se a uma idade específica da protagonista. Com isso, observamos que a sua organização é constituída por elipses, uma vez que não sabemos o que aconteceu dos 8 aos 17 anos, ou dos 28 aos 37 anos, promovendo a fragmentação da narrativa e o rompimento com a linearidade temporal. No livro, uma série de perdas confrontam o leitor, que experimenta essa sensação quando, de certa forma, também perde, no sentido do próprio tempo e da relação de causalidade que a ele escapa, alguns dos acontecimentos da vida da protagonista que, em cada um dos

capítulos, vivencia suas próprias despedidas. Além disso, a própria construção psicológica da narradora expõe esta fragmentação, pois suas memórias e emoções da infância e da adolescência são elaboradas conforme o seu próprio amadurecimento. Tais questões podem se relacionar, inclusive, à constituição do trauma, visto que a fragmentação se dá enquanto um mecanismo de defesa do cérebro para evitar a revivência completa do acontecimento que o originou. Dito isso, a ausência de uma narrativa linear traduz a forma como as experiências traumáticas da narradora são armazenadas e, conseqüentemente, organizadas na estrutura do texto.

No romance de Aline Bei, a identificação do leitor a respeito da personagem também se dá na medida em que a autora explora o espaço limitado da folha. A materialidade do livro revela-se como categoria de análise literária, influenciando sobre a caracterização da protagonista e a construção de sentidos a partir do constante diálogo da forma com os temas propostos ao longo da narrativa. Em uma espécie de *via crucis*, a narradora anuncia uma série de perdas em cada uma das idades reveladas ao leitor. Aos 8 anos, por exemplo, ela enfrenta a morte de sua melhor amiga, Carla, e, pouco tempo depois, a do seu vizinho, Seu Luís. A incompreensão a respeito da morte somada à ausência desses amigos em sua vida resulta em vazios não somente emocionais, mas em recursos presentes na própria forma narrativa, como os longos espaçamentos intencionais na diagramação da página e o travessão ausente de expressão verbal, que refletem o estado emocional da narradora ao mesmo tempo em que demonstram a dificuldade de elaboração psíquica por parte dela diante dos acontecimentos, considerando a sua idade e o pouco vocabulário para lhes dar a dizer:

Figura 15 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei

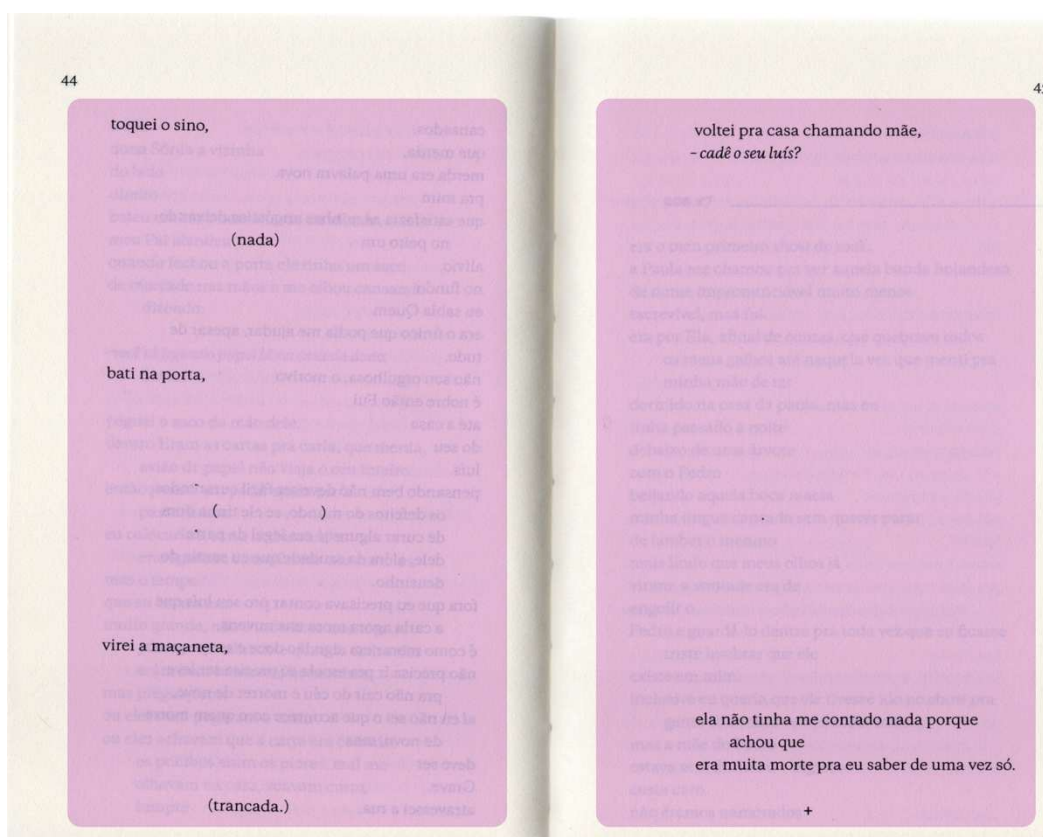


Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 19 e 22.

Em uma entrevista concedida a Marcelo Tas, na TV Cultura¹⁷, Aline Bei expõe o seu desejo de pensar a partir do silêncio. Mesmo sabendo que a literatura é a arte da palavra, ela indaga: “onde a palavra silencia para que a sua sombra possa se reverberar? os ecos, enfim” (Bei, 2022). Há autores que encontram o silêncio nas próprias palavras, Bei encontra na folha, que também representa um palco:

¹⁷ Entrevista realizada no dia 16 de agosto de 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VbK2WBSxzhc&t=1782s&pp=ygUhbWFyY2VsbyB0YXNzIGVudHJldmlzdGEgYWxpbnUgYmVp>

Figura 16 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 44 e 45.

A respeito da figura acima, em que a narradora recebe a notícia da morte de Seu Luís, a professora doutora Elisabete Alfeld (2021) reafirma a ideia de que “diante da morte, a linguagem se cala. A escrita performatiza a narrativa emudecida. E para isso precisa espacializar as palavras para o leitor-espectador ler, ver, imaginar e sentir o peso da morte na ausência de palavras” (p.68). Os parênteses, ora com a palavra “nada” ora com os vazios, anunciam a falta de correspondência das ações da narradora, posicionadas à esquerda. A distância dada pelo espaçamento na página entre essas ações e as reações no plano formal refletem a mesma espera da narradora ao bater na porta de Seu Luís. O leitor delonga o seu olhar na página ao visualizar as palavras intercaladas e com maior espaçamento. Assim como a narradora, ele não tem uma resposta simultânea, já que se depara com uma mudança que interrompe o fluxo habitual da leitura. A narração do luto, por sua vez, acontece pelo longo espaçamento, em que vemos o silêncio e o reconhecemos como parte da linguagem: “nós nos calamos, é uma maneira de nos expressarmos” (Blanchot apud Alfeld, 2021, p. 69).

Para esclarecer ainda mais a respeito desse processo criativo, encontramos um trecho de uma entrevista de Bei à revista *Cotidiano*, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Nela, a autora explica que escreve mais como uma atriz faria do que como uma escritora faria. Ao se entender nesse papel, que performatiza a figura da escritora dentro do texto, ela também revela como isso ecoa em sua escrita:

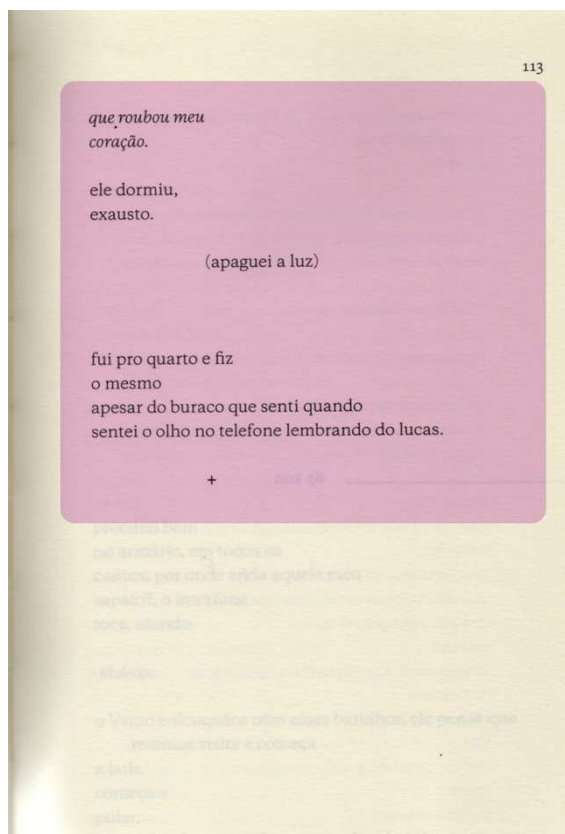
[...] fico em busca desse posicionamento do espaço para tentar fazer a minha história ecoar de uma forma teatral, acho que essa é a palavra. Imagino sempre que estamos nessa caixa preta do teatro contando uma história que, na verdade, o que sobe, o que fica na superfície, é muito menos importante do que aquilo que está submerso. É como se as palavras escondessem uma coisa que é essencial (Bei, 2022).¹⁸

Uma das formas de diálogo da autora com o drama manifesta-se, assim como em *Pequena coreografia do adeus*, a partir da presença de rubricas, que remetem ao uso característico de peças de dramaturgia para orientação dos atores. Nos romances, no entanto, elas orientam o leitor-espectador a respeito dos gestos das personagens e das ambientações, como mais uma das formas de comunicação exploradas pela autora na construção de sentidos. No que se refere à utilização das rubricas, França (2024) acrescenta que “uma possibilidade interpretativa é a materialização da voz da escritora Aline Bei junto à voz narrativa da personagem” (p.15), o que contribui para o desenvolvimento do enredo. No entanto, compreendemos que essa “voz da escritora” não se trata da autora empírica, mas de uma personagem escritora – uma espécie de máscara autoral que performatiza essa função dentro do texto, permitindo que a criação deste universo narrativo se faça, inclusive e, especialmente, por meio da apropriação de outros gêneros de discurso, de outras artes e de outros campos do saber. Sob a perspectiva da experimentação da linguagem, a presença da consciência da escritora também revela os seus esforços em garantir a importância da ação do olhar para a “cena” na produção de

¹⁸ Essa oposição entre o que está *na superfície* e o que está *submerso* dialoga com a ideia de inconsciente, trauma e linguagem – ou seja, com a impossibilidade de verbalizar completamente algumas experiências, estas insistem como trauma, conforme a noção psicanalítica de real elaborada por Lacan. A escrita, nesse sentido, assim como no processo terapêutico da psicanálise, que tem como principal método a verbalização, do dizer-se via linguagem para aparecerem os não-ditos, torna-se uma tentativa de dar forma àquilo que não é totalmente verbalizável, explorando, inclusive, essa mesma tensão.

imagens mentais, as quais respondem a partir do estímulo do seu próprio estilo de escrita. Aqui, em especial, na utilização das rubricas:

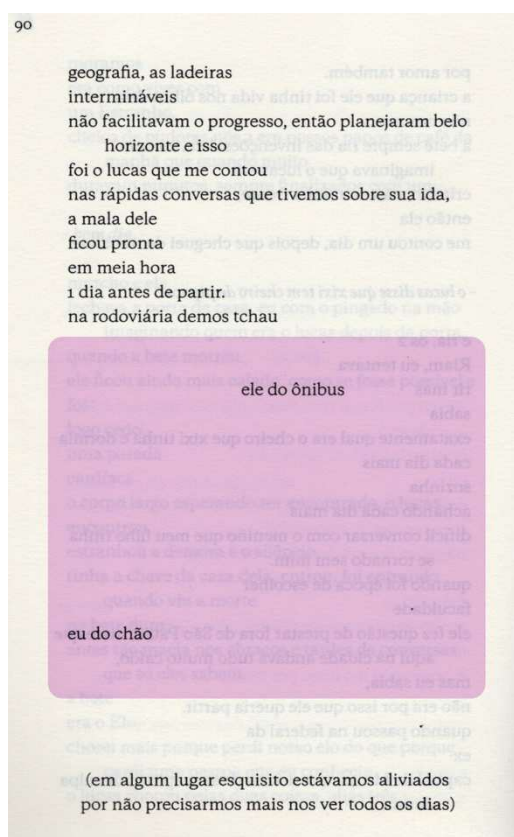
Figura 17 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 113.

No trecho acima, a rubrica colabora não apenas para captar o gesto da narradora, mas, também, para a ambientação da “cena” ao apagar a luz. A escuridão remete à sensação de ausência e de solidão da narradora ao lembrar do filho, potencializando o “buraco” emocional mencionado logo em seguida. Somado a isso, no romance, a posição das personagens e dos objetos também expressam uma composição cênica ao representarem uma ilusão de movimento, conforme demonstra a figura abaixo:

Figura 18 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 90.

O trecho diz respeito ao dia em que a narradora acompanha o seu filho Lucas para uma despedida na rodoviária, já que ele vai morar em Ouro Preto para iniciar a faculdade de geografia. O espaço em branco entre “ele do ônibus” e “eu do chão”, que indica o posicionamento das personagens – Lucas dentro do ônibus (superior), mãe no chão (inferior), ao mesmo tempo em que expõe a distância espacial entre mãe e filho, também marca o distanciamento emocional entre eles. Segundo Souza (2023), no artigo *Um pássaro de papel: a materialidade do livro em O peso do pássaro morto, de Aline Bei*, a disposição das palavras na página funciona como uma representação material da separação entre mãe e filho na diegese: “A materialidade não apenas interfere, mas ajuda a criar o sentido: ela representa figurativamente as oposições que dominam o romance e possui uma função narrativa.” (p. 19). Podemos dizer que Bei se esforça para fazer do motivo narrativo um signo visual, em que o papel da visualidade da escrita não está apenas no interior da narrativa, mas no próprio processo criativo, que utiliza de um diálogo intertextual com outras artes, tais como o teatro, explorando a dimensão cênica da

página para produzir novos sentidos. No entanto, compartilhamos com Veneroso (2012) a crença de que toda linguagem é contextual, portanto, não se trata de decifrar o texto de Bei a partir dessas diferentes linguagens, mas de reconhecer que “todo discurso pode ter várias camadas de significação” (p. 16), em que “o que existe é um desejo de interpretar as inúmeras possibilidades de sentido de um texto, a multiplicidade das linguagens, nos quais os significantes podem apontar para múltiplas possibilidades de sentido.” (p. 17).

Ao refletirmos sobre a relação da narradora com Lucas, percebemos que o vínculo afetivo com o filho – distante do que se idealiza para a figura materna – está relacionado ao fato de ele representar uma memória traumática para a protagonista. Posteriormente, analisaremos de forma mais aprofundada sobre o trauma do abuso sexual sofrido pela narradora, vítima dessa violência. No entanto, em uma segunda camada interpretativa, nota-se que, na relação com o filho, a narradora não ocupa apenas o lugar de vítima passiva. Isso porque, ainda que seja possível justificar suas ações a partir do evento traumático, não podemos ignorar que existe uma certa ambivalência entre a condição de vítima e algoz: em certos momentos, a narradora reproduz a crueldade que sofreu, fazendo com que Lucas, também vítima, seja atingido como uma forma de revide. O romance, nesse sentido, suscita a reflexão sobre o que as pessoas fazem com a violência que receberam, ou como o modo de lidar com outras pessoas justifica-se por meio dessa violência, ou seja: em que medida a vítima, por ocupar essa posição, está justificada quando se comporta como algoz, com comportamentos que também produzem dor, sobretudo quando dirigidos a outra vítima.

Um momento que evidencia essa dinâmica é quando Lucas enfrenta o seu primeiro luto ainda na infância. Nos primeiros capítulos do livro, acompanhamos a narradora em sua própria experiência de perda, marcada, inicialmente, pela morte de sua melhor amiga. Trata-se de um contexto muito delicado, em que ela recebe o acolhimento da escola, da mãe, da vizinhança. Porém, quando o filho passa pela mesma situação – a morte de Bete, sua cuidadora, com quem mantinha um vínculo maternal –, não encontra o acolhimento que necessita por parte da mãe. É Lucas quem descobre o corpo da cuidadora, reforçando ainda mais a urgência de cuidado em torno da situação. O silêncio e a ausência de amparo configuram um gesto de crueldade nessa relação, que não nos interessa julgar, mas investigar como expressão da ambivalência entre vítima e algoz. Nesse espaço, a literatura mostra

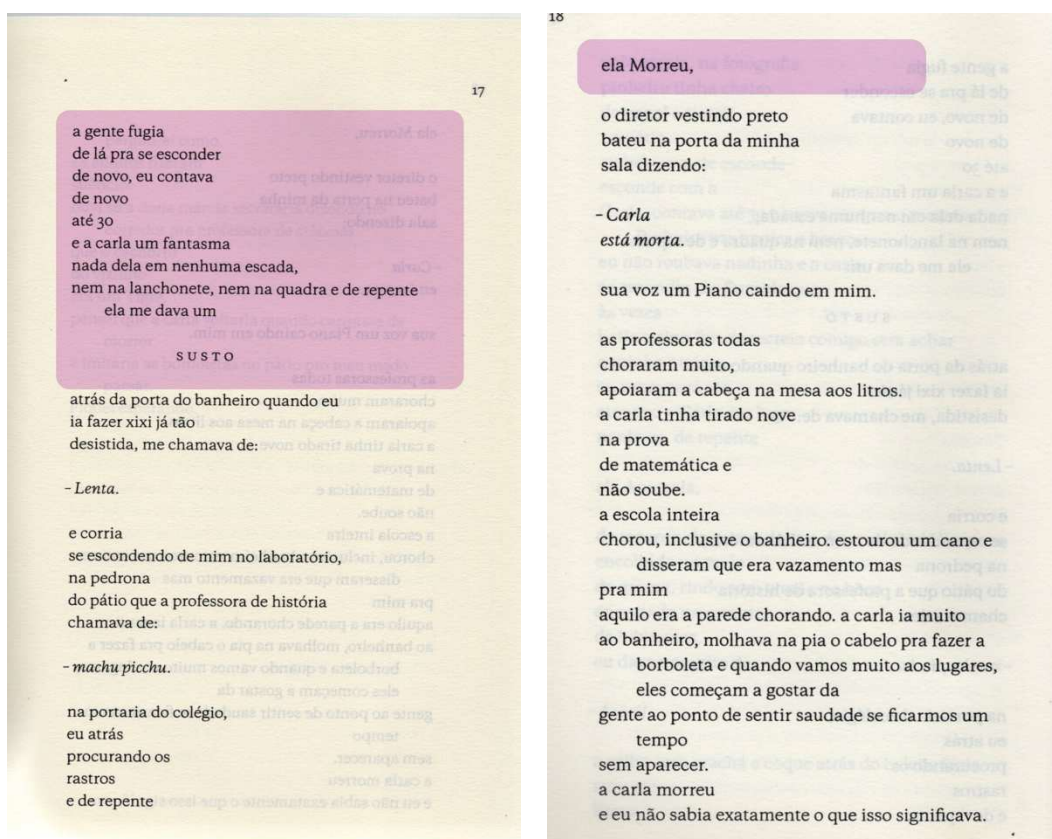
que posicionamentos, tais como “vítima” e “algoz”, não são fixos, mas fluídos, permitindo que uma personagem transite entre eles. Essa oscilação complexifica a construção da personagem e revela como o trauma reverbera nas relações interpessoais do romance.

A partir de uma tendência *psicocrítica*, podemos analisar comportamentos que oferecem pistas de componentes psíquicos diante do discurso literário. Dito isso, compreendemos que a dinâmica supracitada pode ser analisada à luz da noção freudiana de compulsão à repetição, formulada em *Além do princípio de prazer* (2016). Freud observa que a repetição é uma maneira de elaboração do trauma, assim, os sujeitos revivem ou reproduzem experiências traumáticas como tentativa de assimilação, independente do princípio do prazer. No caso da narradora, essa repetição recai sobre o trauma do abuso sexual, que permanece não elaborado. Lucas, sendo fruto desse trauma, torna-se o alvo indireto dessa repetição, pois o não-acolhimento do filho funciona como um sintoma dessa ferida maior, o abuso. Embora a narradora tenha sido acolhida em seu luto na infância, ela não consegue fazer o mesmo pelo filho diante da morte de sua cuidadora, Bete, porque está atravessada por outra experiência que se impõe e orienta suas atitudes. Nesse sentido, a compulsão à repetição se manifesta por meio da repetição da dor de forma sintomática ao projetar e reproduzir sobre Lucas a crueldade que sofreu, transformando-o também em vítima. Esse processo cria uma zona ambígua entre vítima e algoz, em que a personagem transita entre a dor que recebeu e a dor que inflige.

Além da dimensão psíquica, retomamos que é na própria materialidade do texto que essas tensões também se manifestam. Notamos que a escrita assume potencialidade cênica na medida em que as próprias palavras encenam, seja por meio da sua disposição e da escolha tipográfica na página, seja pela sua própria estrutura gramatical. Um exemplo disso pode ser encontrado no seguinte trecho: “a Bete é algo tão importante/**entre eu e o lucas**/quanto uma ponte/para o viajante que quer chegar.” (Bei, 2017, p. 81, grifo nosso). De acordo com a norma culta da língua portuguesa, a preposição “entre” exige o uso do pronome na forma oblíqua quando acompanhado de pronomes pessoais. Assim, a forma correta para a frase seria “entre mim e o lucas”. Domingos Paschoal Cegalla, em sua *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa* (2020), aponta que o uso do “eu” só é admitido quando o pronome está mais distante da preposição “entre”, como por exemplo: entre Lucas e

eu. A partir disso, podemos refletir sobre a expressão não ser apenas um desvio gramatical, mas, sim, uma decisão estilística e expressiva intencional. Isto porque, além da escrita híbrida do romance ter uma forte influência da oralidade, dada a relevância do ritmo da leitura e da criação de uma voz narrativa autêntica que aproxima os leitores, ela também expressa uma estratégia simbólica. Ao pensarmos na explicação de Cegalla (2020) e na metáfora da “ponte” no trecho seguinte, que sugere a necessidade de uma conexão entre mãe e filho, a autora, ao utilizar o pronome reto “eu” ao lado da preposição “entre” ao invés de “mim”, pode estar reforçando tanto a tensão entre proximidade e afastamento quanto uma forma de resistência ao seu apagamento na relação com o filho, considerando que o “eu” remete a um sujeito ativo na oração. Um exemplo mais explícito de como a palavra performatiza um gesto de encenação da própria linguagem no romance também pode ser visto no seguinte trecho:

Figura 19 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 17 e 18.

A palavra enquanto gesto performático não apenas narra os acontecimentos, mas atua dentro da própria narrativa por meio dos efeitos visuais e sonoros que, em diálogo com os temas, contribuem para a construção de sentidos do texto. Assim como é essencial a performance da voz e do corpo no teatro, no romance de Bei, a disposição, a tipografia e até mesmo a escolha das palavras encenam e potencializam a narrativa. Na figura acima, por exemplo, a centralização e o uso das maiúsculas na palavra “susto”, além de produzir um corte súbito na cena, também adquire uma função onomatopaica, como se reproduzisse graficamente o próprio susto da narradora durante a brincadeira com a amiga Carla. A relação entre esses elementos sugere, segundo Souza (2023), que “em termos teatrais, o espaço da página deixa de ser diegético para se tornar mimético, pois o acontecimento – o susto – é percebido diretamente pelo leitor, dispensando a mediação do narrador, por mais que se dê por meio de uma palavra” (p. 268). O autor ainda complementa, a partir do que propõe Osvaldo Silvestre (2016), que até mesmo o ato de virar a página neste trecho do romance configura-se como uma função narrativa, conduzindo o leitor em um percurso material de leitura:

Ao tratar da materialidade do livro, Osvaldo Silvestre (2016, p. 135) diz que, além de ser uma espécie de paralelepípedo de papel, o livro implica uma ortopedia: “aquela que nos impõe o movimento de virar as páginas de modo a progredirmos da esquerda para a direita (na nossa cultura)”. Em *O peso do pássaro morto*, o mero gesto de virar as páginas para progredir na história acaba por criar significação, como se a diegese e a forma-livro estivessem contidos num mesmo ato a se realizar no presente, como se a inscrição propusesse uma performance material. Isso porque, na página 17, a narradora conta que a brincadeira de se esconderem uma da outra para dar sustos era frequente: “a gente fugia/ de lá para se esconder/ de novo, eu contava/ de novo/ até 30” (Bei, 2017, p. 17). Daí, quando, ao final da página, ela diz: “na portaria do colégio,/ eu atrás/ procurando os/ rastros/e de repente” (p. 17), a expectativa do leitor era que a palavra “susto” em maiúsculas fosse repetida ao virar a página; no entanto, o susto maior é que Carla não lhe pregou outro susto, mas sim morreu (Souza, 2023, p. 268-269).

Diante da provocação material na revelação da morte de Carla, o leitor experimenta, de forma quase física, a vulnerabilidade que atravessa toda a narrativa, a qual se manifesta de diversas formas na trajetória da narradora. A frustração e o susto ao virar a página e se deparar com a notícia da morte de Carla, personagem que, desde o início, cativa o leitor pela forma como a narradora a descreve, marca,

na leitura, um gesto interrompido. Essa mudança brusca não apenas intensifica a sensação de perda, mas, também, dialoga com a estrutura e o tema do próprio romance, permeado por gestos interrompidos em uma escrita que não se contenta em ser completamente prosa. Tanto os sonhos da protagonista quanto a fragmentação de suas frases revelam uma incompletude: “o amor./quando longo/é coisa de quem mente/porque/se for pra ser sincera/meu filho/arrumou 1 Estilingue não sei onde.” (Bei, 2017, p. 82). Neste trecho, a interrupção após a conjunção explicativa “porque” sugere uma quebra na continuidade da reflexão da narradora. Nesse momento, o que também chama atenção é que, na disposição gráfica do livro, após uma linha em branco, ela inicia a próxima frase com “meu filho”, sugerindo que a maternidade, especialmente ao ser marcada por um evento traumático, impõe-se como um dos fatores dessa descontinuidade – não apenas dos sonhos, mas, também, da própria linguagem, que passa a refletir a sua falta de esperança e descrença.

Segundo Aline Bei, a “voz da personagem teria que ser como o corpo dela, amadurecendo, a voz teria que ter uma pele [...]” (Bei apud Alfed, 2021, p. 59). Portanto, a sintaxe que se fragmenta no romance sugere a materialização de um corpo, que, assim como no ambiente de um palco – agora transposto para a página –, respira, faz pausas e se movimenta. A partir dos espaços em branco, da disposição das palavras na página, da tipografia, que desempenham um papel fundamental na construção dos significados, notamos uma abordagem que remete à poesia concreta, considerando que este movimento literário explorou a materialidade da escrita através da valorização do *verbivocovisual* (“dimensão gráfico-espacial/acústico-oral/semântica”) (Modro, 2007, p. 15) para criar uma experiência estética que tende a e/ou simula um efeito de simultaneidade. Por sua vez, Bei recupera esse legado no sentido de fazer da página e da palavra um objeto expressivo em sua obra, que deve ser vista e lida. No entanto, no concretismo, “o *eu* (sujeito lírico) desaparece em prol da plenitude da superfície gráfica e visual” (Modro, 2007, p. 14) e rejeita-se a poesia narrativa (p. 16), diferente do que encontramos em *O peso do pássaro morto*, já que se trata de uma prosa-poética que incorpora elementos da narração, como narrador, personagens e enredo.

A prosa, porém, embaralha-se na medida em que as características do verso são integradas no romance, no limite, para não forçar a história a se encaixar em um determinado gênero. Aline Bei afirma que, apesar de ter sido uma grande leitora de

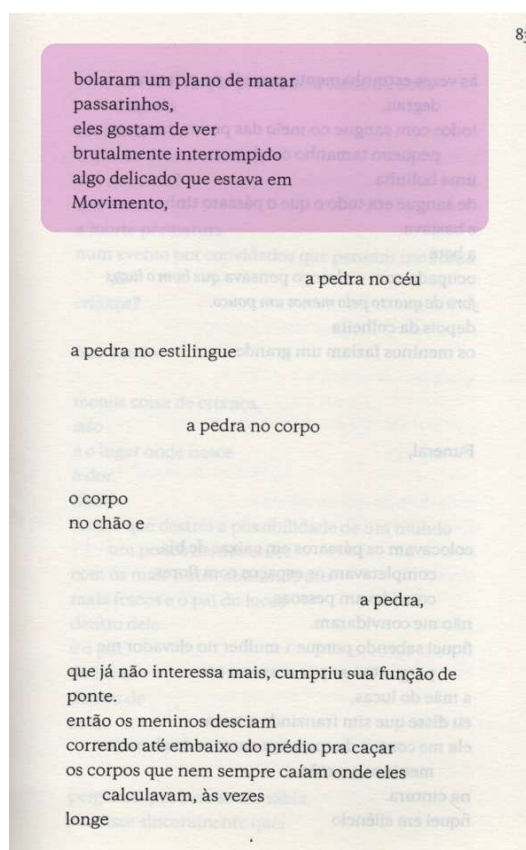
poesia, não se considera poeta. Porém, a influência do gênero lírico que reveste a narrativa é manifestada em sua escrita, especialmente na forma como ela estrutura suas frases de forma versificada, o que não deve, no entanto, “ser entendida como atributo modal distintivo [...] pelo fato de alguns textos narrativos se apresentarem em verso, sem que assim se anule essa sua condição narrativa” (Reis, 1995, p. 305). Além disso, a poesia contemporânea não mais se limita ao verso para existir, o que reforça a fluidez dos gêneros literários frente a fronteiras rígidas. Portanto, um poema pode ter elementos narrativos, assim como um romance pode incorporar características líricas, já que “não há formas estanques a guardar tais interações; aliás, não sendo os gêneros imutáveis, nem se pode falar em interações entre gêneros, porquanto os gêneros são mesclados *per se*” (Souza, 2023, p. 251).

A escrita de Bei, ao aproximar-se da versificação do poema sem abandonar a narração, sugere que a sua obra seja compreendida como um romance lírico, mas não somente por esse aspecto, já que a criação do efeito poético se dá, principalmente, pela dimensão imagética da linguagem, que contribui para a manifestação das experiências subjetivas da narradora. Souza (2023), ao afirmar a ideia de que *O peso do pássaro morto* se trata de um romance lírico, cita o artigo “O não espaço em Wesley Peres: narrativas líricas em deslocamento”, de Rosane Carneiro Ramos (2015, p. 114), que amplia a discussão ao enfatizar que o romance lírico se distingue por sua “textura imagética”: “uma narrativa lírica não se faz apenas pela escrita formal da prosa poética, com assonâncias, aliterações, rimas e todas as demais características corpóreas da poesia, mas principalmente por seu caráter imagético metaforizado.” No caso da obra de Bei, certos elementos imagéticos, como o pássaro, a borboleta, a mosca, conectam-se entre si, já que representam imagens aéreas, e a outros símbolos e metáforas ao longo do romance. A própria materialização da personagem – o seu arfar, suspirar, hesitar, silenciar – confere ao seu corpo uma dimensão espacial e visual, aproximando-a de uma fisicalidade orgânica.

No entanto, Souza (2023) explica que, em *O peso do pássaro morto*, o lirismo não se limita à expressão dos sentimentos e emoções de um eu lírico nem apenas à construção de imagens poéticas. Isso porque a escrita de Bei, em nível estrutural, possui um peso próprio em cada frase-verso, que pode ser lido quase independentemente, ao invés de uma progressão lógica, típica da prosa convencional. Ao fazer com que cada linha tenha potência para transmitir sentido

por si só, a narrativa aproxima-se do funcionamento do verso na poesia, que não depende necessariamente do verso seguinte para permitir interpretações. Uma das formas com que essa característica se manifesta é, sobretudo, por meio da parataxe, recurso estilístico marcado pela justaposição sem uma conexão explícita de subordinação: “O próprio título do romance, aliás, traz uma imagem um tanto ambígua; afinal, o pássaro simboliza a leveza a flutuar pelo ar e a desbravar os céus, mas, no título, é um pássaro pesado, representando a queda [...]” (Souza, 2023, p. 253).

Figura 20 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei

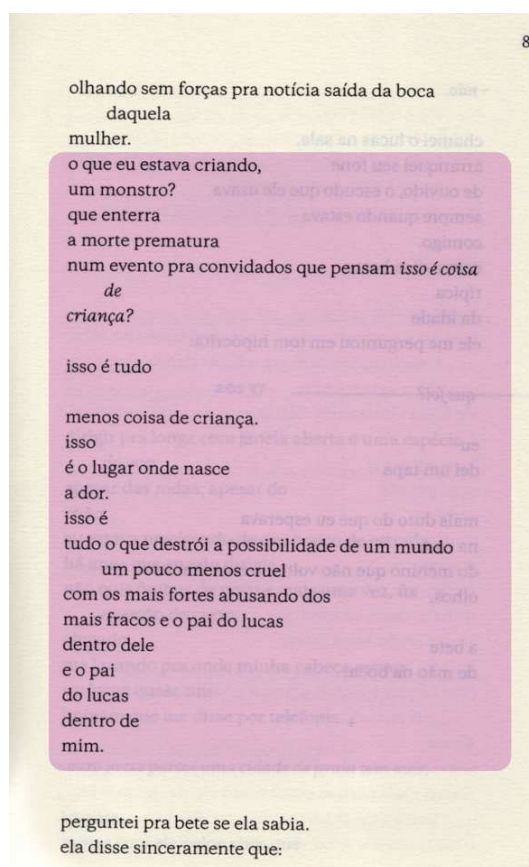


Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 83.

Na figura acima, a oposição entre leveza e brutalidade, por meio da imagem do passarinho, ao invés de um símbolo isolado, cria um campo semântico próprio que dialoga com os temas da narrativa ao mesmo tempo em que se torna um elemento estruturante da poética do romance. O pássaro, que representa a liberdade, aqui, perde sua capacidade de voo, estabelecendo um paralelo com a trajetória da protagonista ao longo do livro, cujo “voo” também é interrompido: a

morte da melhor amiga que lhe fazia superar medos, a morte do vizinho que respondia as suas dúvidas de criança, o estupro que corrompe a ideia de relação afetiva, a impossibilidade de estabelecer um vínculo com o filho, o sonho de ser aeromoça que não se concretiza; pelo contrário, o trabalho é na monotonia da mesa de um escritório. Todas essas experiências reforçam a sensação de queda, de um peso que, como o de um pássaro morto, não tem mais a mesma leveza e impulso para atingir o céu, o que frustra a possibilidade de alcançar um destino antes vislumbrado, pois tudo lhe foi violentamente arrancado. Dessa forma, o lirismo do romance não se constrói apenas através de uma abordagem descritiva ou de maneira linear, mas pelo entrelaçamento de imagens que dão origem a metáforas, das quais emergem os significados. Um pouco mais à frente do trecho sobre a morte dos passarinhos, a narradora confirma a hipótese de que se vê naquele mesmo corpo frágil do pássaro morto pelo estilingue do filho. Tudo fica ainda mais intenso com o fato de Lucas, seu filho, ser um dos interditos daquela liberdade, sobretudo porque “[...] lucas/é a cara do Pedro/tem o olho/do Pedro/a boca, o cabelo, o jeito de andar e te ver acordando, te ver/ passando por mim na cozinha/é reviver aquele maldito dia em segredo, diariamente” (Bei, 2017, p. 101.)

Figura 21 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei

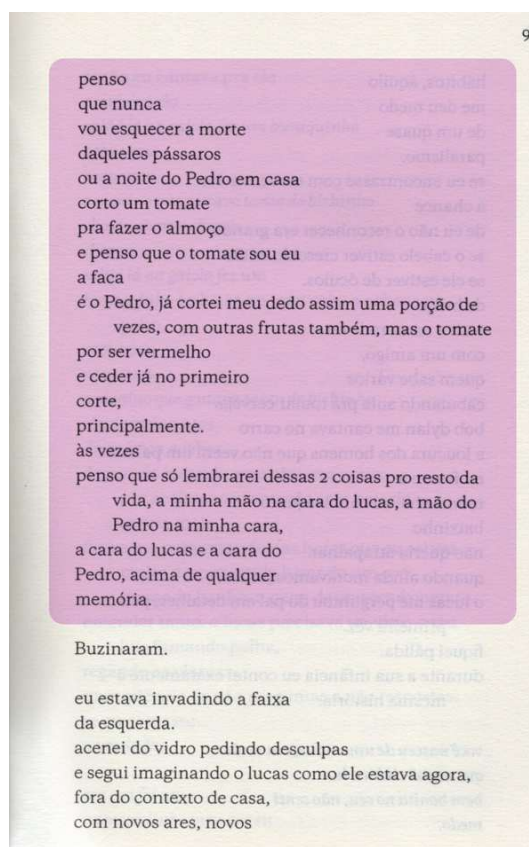


Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 85.

O ato violento de Lucas ao matar os pássaros, somado à sua aparência, remete ao pai, Pedro, causador do trauma do estupro sofrido pela narradora. Assim, a atitude de Lucas ganha ainda mais impacto emocional, pois a violência contra o pássaro não se trata de um ato isolado, mas de uma reencarnação da violência sofrida por ela. O peso simbólico e emocional da ação de Lucas transcende, no contexto da narrativa, uma inocência infantil, uma vez que a liberdade ceifada do pássaro é a mesma vivenciada por ela dez anos atrás. A escolha formal de escrever “lucas” em minúsculas, pode representar, entre outras camadas de significado, uma tentativa de a narradora percebê-lo como uma presença desumanizada, já que marcada pelo trauma da violência sexual, também no inconsciente, não consegue reconhecer o filho como sujeito, mas como uma extensão e materialização da violência que sofreu, o que é confirmado pelo seu distanciamento afetivo durante toda a narrativa. Além disso, o trecho também pode ser ampliado no sentido de evidenciar como o trauma do abuso sexual se perpetua na memória da mulher. A repetição de "o pai do Lucas dentro dele" e "o pai do Lucas dentro de mim" reforça a

ideia de que se trata de um ciclo de dor, que a impossibilita de se livrar completamente de um passado que ainda se impõe sobre o presente. Isso ocorre não somente a partir do eco violento reencenado pela atitude de Lucas, mas em situações banais do cotidiano, como cortar um tomate:

Figura 22 - *O peso do pássaro morto* (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 97.

Ao comparar-se com o tomate, a narradora cria uma metáfora que produz uma leitura simbólica, a qual podemos associar a ideia de fragilidade e violação. Por ser uma fruta fácil de esmagar, que cede “já no primeiro corte”, e pela sua cor vermelha, que remete ao sangue, o tomate torna-se um símbolo da sua vulnerabilidade. Essa associação, realizada inclusive pela narradora, acontece não apenas via metáfora, mas concretiza-se ao ponto de o sangue do corte do seu dedo misturar-se com o sangue simbólico do tomate, intensificando ainda mais essa aproximação. Ademais, a justaposição dos acontecimentos, a partir da ausência de pontuação que os separe no plano formal, como entre “ou a noite do Pedro em casa/corto um tomate”, evidenciam ainda mais como os gatilhos do trauma se

imbricam no cotidiano. Assim, tanto o corte no dedo quanto a memória da violência tornam-se experiências inevitáveis. Tal associação aproxima-se da linguagem cinematográfica – o recurso narrativo que alterna entre memória e força imagética – fazendo com que ações, mesmo sendo aparentemente distintas, se apresentem de modo entrelaçado, sugerindo um vínculo simbólico.

Outro aspecto significativo, analisado a partir da grafia dos nomes próprios no trecho acima, é que enquanto lucas aparece em minúsculas, já que a narradora busca diminuí-lo no sentido de suavizar o peso da sua origem, Pedro está com a grafia maiúscula, indicando que é uma figura que representa domínio. Ele ocupa uma presença central e avassaladora na vida da narradora, pois é o algoz da dor, a raiz do trauma, e não lucas, a marca do passado que se impõe, mas que a mulher deseja apagar. Pedro é a origem do trauma, lucas é o gatilho da memória da violência que desencadeia a sua revivência, que é o processo traumático: um está infinitamente ligado ao outro, num ciclo de interdependência.

Considerando que a violência é o eixo em torno do qual a narrativa e a própria personagem são construídas, visto que o leitor tem acesso, majoritariamente, às experiências atravessadas pelo trauma, inclusive aquelas que são interrompidas em decorrência do abuso, revela-se a necessidade de analisarmos esse instrumento que segue sendo utilizado como estabelecimento da dominação masculina. Ao relacionarmos *O peso do pássaro morto* com uma perspectiva histórica e social, reconhecemos os rastros do patriarcado na atitude de Pedro, uma vez que há a regulação da liberdade da mulher, por meio da violência física e sexual, a partir da noção de que a narradora se tratava de sua propriedade. Gomes (2019), no texto *A origem do patriarcado: da veneração à opressão da mulher*, explica que desde o seu surgimento, o patriarcado está ligado “à apropriação masculina sobre o corpo feminino e desde a sua ascensão, esse sistema permanece como base estruturante da exploração e da apropriação das mulheres” (Gomes, 2019, p. 6). O capitalismo, por sua vez, incorpora-se ao patriarcado na medida em que “delineia papéis e reforça desigualdades com impetuosidade” (p. 9). Nesse novo regime, somente o que gera valor, como a produção para o mercado, é definido como trabalho. Com isso, o trabalho doméstico torna-se invisibilizado, “e as mulheres que se dedicam a ele são vistas apenas como que desempenhando o seu papel natural, realizado pelos seus ‘instintos’ e pela vocação feminina” (Gomes, 2019, p. 9).

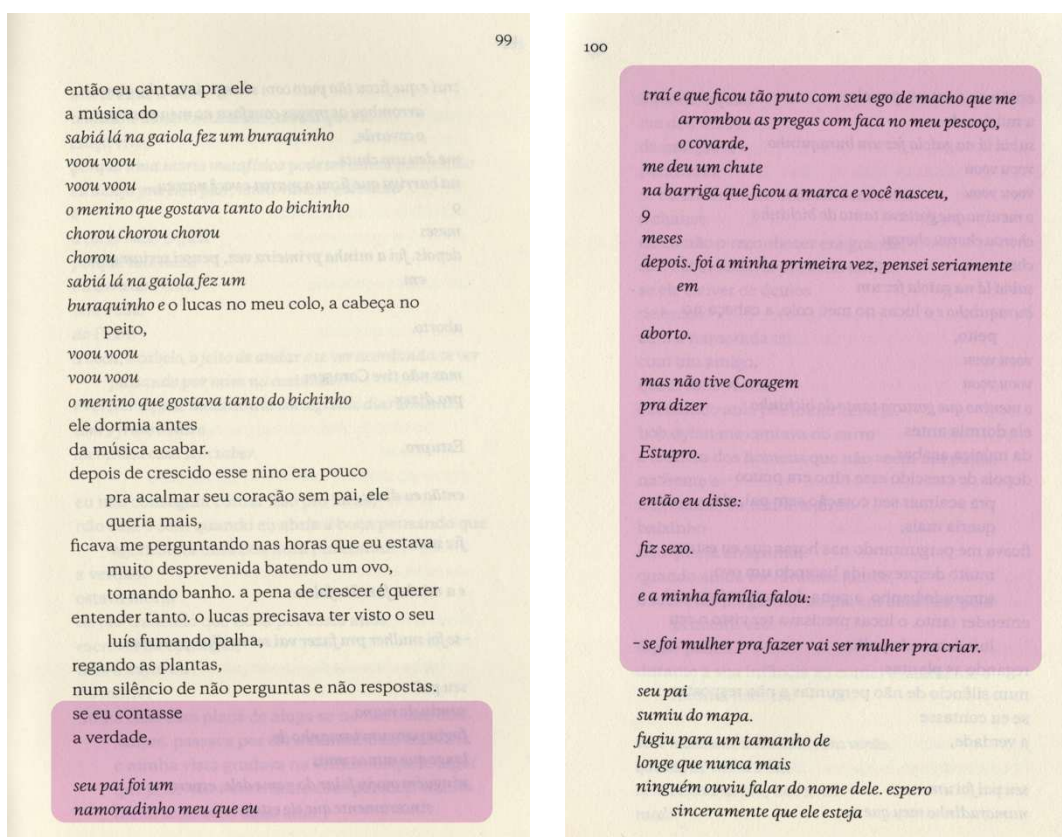
Para integrar-se, mesmo que secundariamente, à ordem social, resta aos segmentos femininos o seu papel como dona de casa e mãe. [...] O novo regime social precisava que a mulher trabalhasse na e para a geração de novos seres que pudessem servir de força de trabalho [...] O segmento feminino perde, então, a liberdade de decidir sobre seus próprios corpos e sobre seu desejo acerca da maternidade. Os homens ainda hoje em várias sociedades têm o direito de fecundar as mulheres mesmo contra a vontade destas, pois o Estado entende que é destas a função de serem mães e gerarem filhos (Gomes, 2019, p. 10-11).

Portanto, ao longo da história, as mulheres têm sido submetidas a formas de manipulação que vão desde a exploração econômica até o controle masculino sobre sua sexualidade e seus direitos reprodutivos, o que se mantém ainda na contemporaneidade:

O Estado, apesar da suposta laicidade, continua apoiando-se em preceitos religiosos e ideológicos para condenar social e criminalmente as mulheres que escolhem não ter filhos. Em sua história, a igreja tratou o controle feminino sobre a sexualidade com tanta impetuosidade quanto o Estado, tornando o aborto um pecado mortal e demonizando todas as formas de controle de natalidade e sexualidade não procriativa, regra que continua vigente até os dias atuais (Gomes, 2019, p. 11).

Por meio dessas ideologias estabelecidas socialmente ao longo do tempo, perpetuam-se os papéis de gêneros que condicionam a formação e a socialização das mulheres à submissão diante da violência masculina, que contribui para a manutenção dessa estrutura. Esse sistema as impede de se reconhecerem como sujeito, o que reforça tal objetificação. Paralelamente, os homens se apropriam dos corpos femininos como forma de poder, não apenas individual, mas institucional e estrutural. No romance de Bei, essa problemática se intensifica ainda mais quando a protagonista silencia sobre o estupro que sofreu e o desejo do aborto, o que também sugere um aprofundamento a respeito da inviabilização da liberdade feminina diante do próprio corpo:

Figura 23 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 99 e 100.

Na figura 23, ao afirmar para si mesma que não teve “Coragem” para contar sobre o estupro, a protagonista sugere o quanto a sociedade é marcada por uma cultura de culpabilização da vítima. O sistema judiciário brasileiro ainda exhibe raízes de uma cultura machista e patriarcal, tendo em vista que frequentemente se desloca o foco da responsabilização do agressor para a conduta da vítima, questionando até mesmo as roupas que usava ou o local onde estava. As advogadas criminalistas Carolina Costa Ferreira e Mayara de Andrade Bezerra, em entrevista para a jornalista Emily Leão, do portal *Catarinas*, “defendem que esse comportamento, embora muitas vezes não intencional, é uma consequência direta de uma sociedade patriarcal, marcada pelas relações de poder e domínio dos homens sobre as mulheres¹⁹.” Na mesma entrevista, a psicóloga Mari Luz, especialista em gênero e raça, explica que no lugar da culpabilização, o foco em relação à vítima deveria ser “priorizar o processo de cura, de ressignificação do trauma que ela sofreu [...] Afinal

¹⁹ Disponível em: <https://catarinas.info/estupro-de-menina-de-12-anos-em-sc-reacende-alerta-sobre-a-culpabilizacao-das-vitimas-de-violencia/>

de contas ela é a vítima, sofreu uma violência sexual e nada que ela fizesse poderia ter evitado.” A psicóloga ainda complementa que a vítima pode vir a “desenvolver transtorno de estresse pós-traumático, que é inclusive igual aos soldados que vão para a guerra, pessoas que vivem em extrema violência”, incluindo sintomas que vão desde dificuldade para dormir e se alimentar até transtornos de ansiedade e pensamentos suicidas.

Apesar da protagonista de *O peso do pássaro morto* buscar aliviar os sintomas do trauma por meio da escrita – ao registrar sua história em uma carta sem destinatário e descartá-la em uma casa abandonada –, o sentimento que sintetiza a narrativa ainda é de que “A cura não existe” (Bei, 2017, p. 136). Esse título sublinhado faz parte de uma redação encontrada pela narradora durante o período de mudança para a casa abandonada em que, anteriormente, ela deixara a carta contando a sua história: “mas a carta eu fiz morrer numa casa com placa de aluga-se na rua mato dos/santos [...] que já deve ter visto tanto com paredes, minha/história seria só mais uma” (Bei, 2017, p. 101). O sentimento por ela antecipado na redação escolar faz com que se instaure uma tensão na narrativa, pois, ao mudar-se para a casa abandonada em que a princípio “fez morrer” aquela história, a protagonista estabelece não uma reelaboração, mas a repetição do trauma como padrão, confirmando o que estava escrito na redação escolar: a impossibilidade de “cura”. Enquanto empacota os objetos para se mudar, desempacota também memórias, como a redação. Esse embate entre passado e futuro é representado, inclusive, pela justaposição dos adjetivos antônimos em: “minha casa nova/era a casa velha na rua mato dos santos” (Bei, 2017, p. 138).

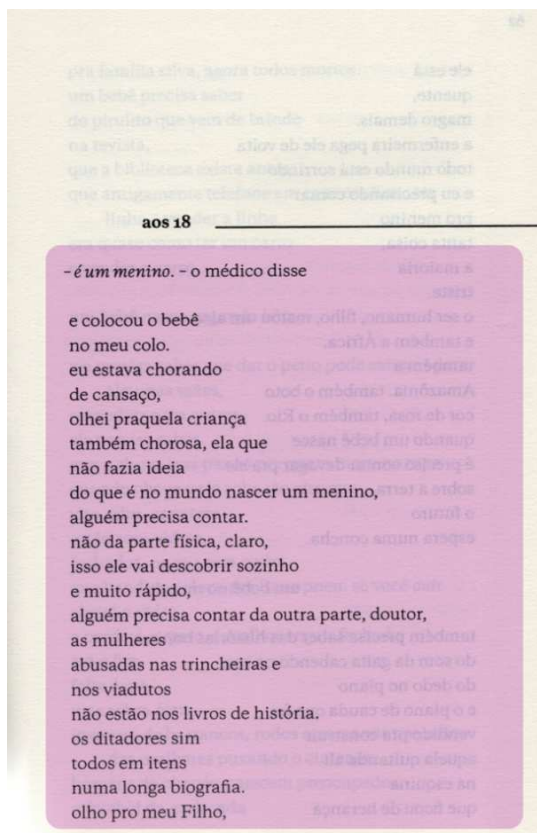
Antes da narrativa adquirir um tom menos melancólico a partir da mudança de casa aos 49 anos e da adoção de Vento, cachorro que ela encontra em um posto de gasolina ao repensar a visita ao filho em Ouro Preto, é necessário destacar como certas características da ficção brasileira contemporânea fazem parte da construção da experiência da protagonista e sua relação com o mundo ao longo da narrativa de Bei. Segundo Coutinho (1999), no texto *O pós-modernismo no Brasil*, a pós-modernidade é progressiva, iniciando-se em meados do século XX ao século XXI. Por ser considerado plural, o pós-modernismo não constitui escola ou movimento, mas ocorre a partir da radicalização das características introduzidas pela Semana de 1922 ao longo dos anos, bem como do impulso de 1956, considerado um marco na literatura brasileira com as publicações de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Embora ambos sejam autores modernistas, suas obras já apresentavam traços pós-modernos, os quais se consolidam cada vez mais a partir da década de 1970. Assim como Clarice Lispector, cujo estilo de escrita transitava entre a prosa e a poesia, desafiando a classificação em um gênero específico, Aline Bei segue um caminho semelhante ao explorar o hibridismo, uma característica marcante da ficção contemporânea, que evidencia o rompimento das fronteiras entre os gêneros literários, ampliando as possibilidades expressivas da narrativa.

Em uma dialética de continuidade e ruptura com o modernismo, observa-se, hoje, a substituição de uma lógica fundada no *ou*, característica do Modernismo ocidental, por uma lógica baseada no *e*, que enfatiza a pluralidade e a simultaneidade na literatura (Coutinho, 1999, p. 238). Em Bei, a simultaneidade está inserida no próprio processo de leitura, uma vez que as escolhas temático-formais da escritora auxiliam na construção de sentidos, ou seja, o livro deve ser visto e lido. A ideia de pluralidade, por sua vez, está relacionada à multiplicidade de vozes presentes na literatura contemporânea, a qual busca dar espaço para que diversas identidades sejam ouvidas. Em *O peso do pássaro morto*, apesar da protagonista não ter um nome, isso diz muito sobre a sua identidade, tendo em vista que se trata de uma mulher silenciada pela violência. Assim, a sua anonimização, além de simbolizar o caráter universal da violência contra as mulheres, uma vez que muitas leitoras podem se identificar, também reafirma o apagamento e o silenciamento que marcam a sua existência. Além disso, mesmo não sendo nomeada, a protagonista assume papéis sociais dentro da narrativa: filha, mãe e mulher, que permitem com que o leitor acesse experiências intrinsecamente ligadas ao feminino e às imposições sociais que o acompanham.

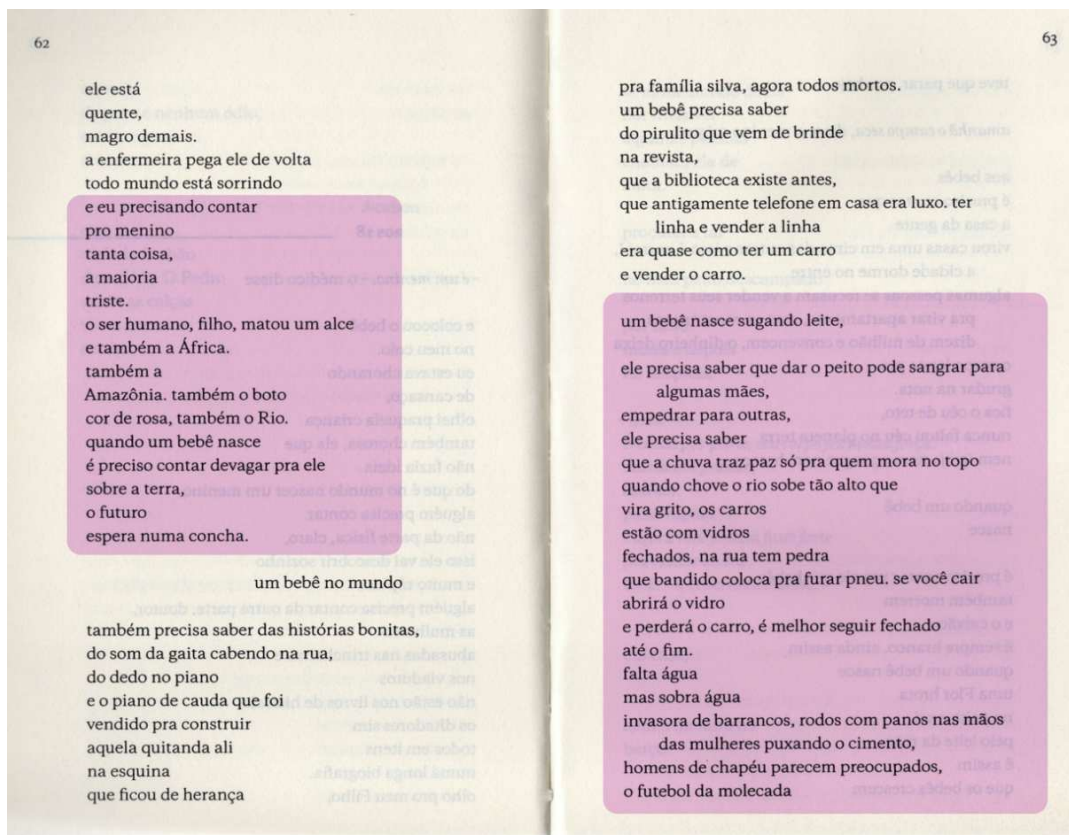
Outro aspecto que insere *O peso do pássaro morto* no contexto contemporâneo é a atmosfera de exaustão e incerteza que atravessa toda a narrativa, revelando uma descrença na verdade, no progresso e na própria humanidade:

Figura 24 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



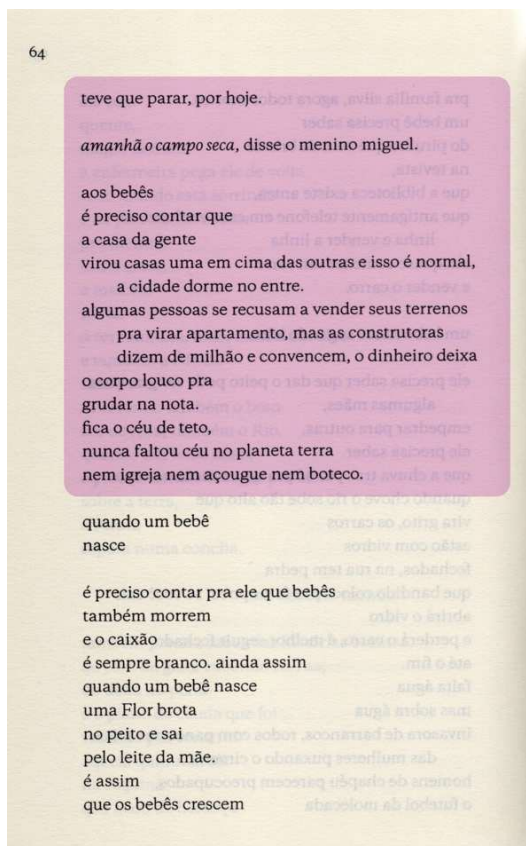
Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 61.

Figura 25 - *O peso do pássaro morto* (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 62 e 63.

Figura 26 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 64.

Conforme aponta Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna* (2015), a pós-modernidade se caracteriza por três crises: das verdades, das certezas e das utopias. Há uma desconfiança em torno das teorias totalizantes, como a metanarrativa do cristianismo, do comunismo, do iluminismo, após eventos históricos, tais como a segunda guerra, o regime nazifascista, os campos de concentração, a bomba de Hiroshima e Nagasaki, já que com eles ocorre um amplo desencantamento de mundo. Essa crise ressoa na protagonista de Bei na medida em que ela reforça a ausência de uma inspiração que possa orientar o futuro da criança que acaba de nascer em um mundo ainda marcado pela ganância, pela violência e pela desigualdade.

Zygmunt Bauman (2001), por sua vez, ao propor a ideia de *modernidade líquida*, descreve um contexto no qual as relações sociais escoam em um mundo onde nada é sólido, o que também reflete a instabilidade do sujeito. Essa liquidez se manifesta na experiência da narradora, a qual não estabelece vínculo com os pais,

com os amigos ou mesmo com o trabalho. Pelo contrário, sua trajetória é permeada por uma constante sensação de deslocamento e de não pertencimento, como um canário que não foi feito para estar na palma, conforme expõe a própria dedicatória do livro. Esse sentimento de estrangeirismo, característico da ficção contemporânea, é reiterado no trecho: aqui nada é meu, /igual a todos os outros lugares./ a rua era minha só na criança que fui,/de resto que mundo/estrangeiro (Bei, 2017, p. 128). Assim, a obra de Aline Bei não apenas encena a experiência da personagem a partir do trauma da violência, mas, também, dialoga com um contexto mais amplo, no qual as certezas e os afetos por si só se dissolvem. Ademais, segundo Schollhammer (2009), na ficção brasileira contemporânea, não há uma divisão radical entre o político, a responsabilização com os problemas sociais, e o íntimo. Assim, embora o foco da narrativa tenha um tom mais intimista, os sentimentos são potencializados pela vivência em um mundo que está em decadência, conforme expressa no trecho: “são muitas/as horas/na mesa/de trabalho/ [...], tem o/ que no mundo/quando há tempo pra ver? [...] no banco/da praça, ali/tudo escorre e/tudo é perda/[...] as/ pessoas sabem meu nome, me chamam,/ então eu existo ao mesmo tempo que sou/invisível na multidão.” (Bei, 2017, p. 79).

À medida que nos aproximamos para o desfecho da narrativa, observamos uma mudança no tom melancólico. O tomate, que antes lhe causava repulsa, já não lhe parecia tão perturbador: “[...] o vermelho/do tomate me/assustava cada vez/menos” (Bei, 2017, p. 151). É possível notar alguns sinais dessa transformação a partir da adoção de Vento pela protagonista, um cachorro que “tinha nos olhos/as chagas do abandono, além de rombos/por todo o corpo, uns mais frescos/que outros./apesar disso era um cão calado na dor que sentia/ e não/tão/triste para além da dor que tinha” (Bei, 2017, p. 104). Há uma identificação imediata entre ambos, já que o estado do animal reflete a própria condição da narradora. Além disso, com o passar dos anos, cuidar de Vento torna-se, de certo modo, uma forma de oferecer a si mesma o cuidado que lhe foi negado durante a vida. Ao nomear o cachorro como Vento, notamos que a atitude carrega um forte simbolismo: “precisa ser leve/ pra ir tão/ longe” (Bei, 2017, p. 107). No entanto, essa leveza é ambígua: o cão, apesar de se chamar Vento, é enorme e pesado e, ao mesmo tempo em que remete a uma imagem aérea, libertadora, também evoca a memória de Carla, amiga da narradora que foi morta ao ser atacada por um cachorro. A imagem do cão, assim como o título do romance, que remete a um pássaro que deveria ser leve, mas é pesado, carrega

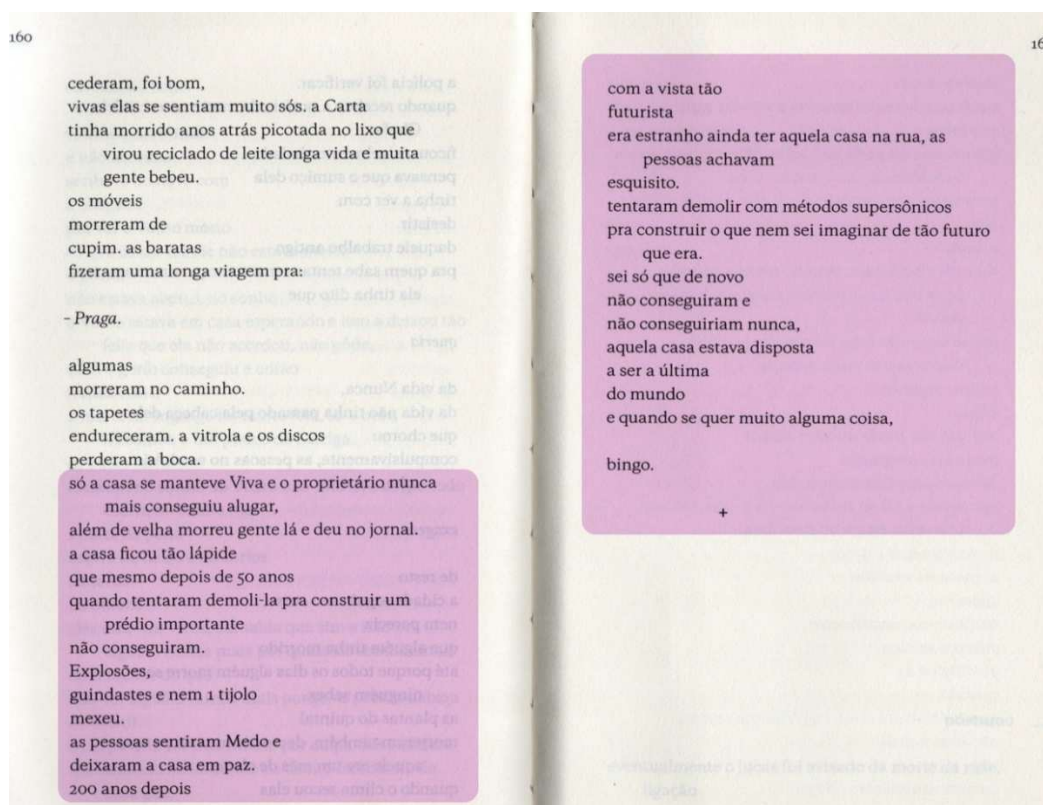
a dualidade que desenvolve justamente o jogo de tensões e contrastes que estruturam toda a narrativa.

Em instantes do cotidiano, a protagonista se sente cada vez mais viva, e busca até mesmo contar para Lucas a verdade sobre o que lhe aconteceu, afirmando que não quer perdê-lo. Porém, o filho não a escuta, já que acredita ser tarde demais para qualquer aproximação. Com isso, o distanciamento entre os dois persiste até o fim. Aqui, conforme discutido anteriormente, também encontramos uma posição de ambivalência entre vítima e algoz. Apesar de compreendermos o gesto de revelar a verdade sobre a origem do filho como uma última tentativa de aproximação, por outro lado, sob uma perspectiva diferente, esse ato sugere uma camada de vingança. Quando a protagonista sai para jantar com Lucas, já adulto, e sua mulher, que está grávida, ela percebe que o filho está formando seu próprio núcleo familiar. Nesse cenário, a narradora reconhece que ele está construindo a família feliz que eles nunca puderam viver juntos. Assim, embora tenha se resguardado durante toda a narrativa para não transmitir a Lucas o peso da culpa, nesse jantar, ela parece não aceitar que ele inicie essa nova fase da vida livre do fardo que a acompanhou. Ela quase concretiza essa relevação, mas é interrompida por Lucas. O episódio se configura, portanto, como um gesto sutil de vingança, já que ela não suporta a ideia de que o filho possa constituir uma nova família sem herdar a mesma carga que ela sempre carregou. Dessa forma, a atitude não apenas evidencia uma elaboração falha do sofrimento, mas também coloca a narradora em um espaço limiar, próxima da posição de algoz.

Ao retornar do jantar com o filho, ela olha para o Vento ao chegar em casa e reflete sobre o sentido do amor, lembrando um passeio com o cão: “foi melhor chegar em casa naquele dia do que hoje./eu estava cansada nos dois,/mas o cansaço de lá/tinha a ver com pernas e patas que andaram/mais do que aguentam e estavam felizes, exatamente por isso.” (Bei, 2017, p. 126). Nesse mesmo dia, ela percebe o quanto detesta a casa em que mora e resolve se mudar, como se estivesse em busca de algo que a recolocasse em movimento, em uma nova direção. Com isso, o leitor é levado a acreditar que tudo está se encaminhando para um final feliz, no entanto, essa aparente melhora assemelha-se à ilusão de recuperação de um paciente terminal, em que há um breve instante de serenidade que antecede a morte.

O Vento é atropelado, rompendo com a tranquilidade de um dia comum na feira comprando frutas. A perda de Vento, tendo a vista todo o vazio que ele preenchia na vida da protagonista, faz com que ela entre em um intenso estado depressivo, culminando em sua morte. Há, então, uma mudança estrutural das instâncias de enunciação narrativa, o texto passa a ser conduzido por uma voz quase onírica, que persiste ao desejo de narrar: “ela caiu no sono/ vomitou dormindo/ e não acordou./ [...] o Vento estava em casa esperando e isso a deixou tão/feliz que ela não acordou, não pôde, [...]” (Bei, 2017, p. 158). Nos momentos finais, surgem elementos do insólito que rompem com a complexidade verossímil da narrativa. Esse questionamento da lógica racionalista a partir do fantástico também é um traço característico da literatura contemporânea, uma vez que o racional, ao se mostrar insuficiente para dar conta das experiências humanas, necessita de uma reinvenção para expressar as novas angústias. Além do fato de Vento, mesmo já sendo muito idoso quando foi adotado, viver por mais 15 anos ao lado da protagonista, a casa em que ela passou os últimos anos também desafia as leis não só do tempo, mas, também, da física:

Figura 27 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 160 e 161.

Diante disso, surge uma inquietação: por que, após toda a construção verossímil da narrativa, que denuncia a violência de gênero e as relações de poder entre homens e mulheres, Aline Bei insere esses elementos do insólito? A resposta vem como um soco. Infelizmente, é possível nos espantarmos mais com a desautomatização que isto provoca do que com a infeliz existência da protagonista. Assim, o romance nos força a encarar uma questão desconfortável: como fomos capazes de naturalizar a violência? Ademais, a casa, ao se tornar indestrutível, torna-se um símbolo poderoso e ambíguo. Por um lado, a sua resistência pode remeter à perpetuação da violência contra a mulher em nossa sociedade, que permanece intacta há séculos, por outro, sugere a impossibilidade de se apagar, mesmo repetidamente, as memórias advindas do trauma, principalmente aquelas relacionadas ao abuso e à dor física. A casa, paradoxalmente, ao continuar intacta, opõe-se à existência da protagonista, brutalmente interrompida e marcada pelo silenciamento. Enquanto a casa recusa o seu apagamento, a sociedade demonstra não saber lidar com aquilo que, apesar de tudo, resiste, pois primeiro a casa desperta medo, depois, é vista como esquisita, por fim, torna-se um obstáculo ao progresso. Essa construção metafórica desnuda uma lógica social que prefere destruir ou esquecer a encarar de forma eficaz as suas problemáticas. Aline Bei, portanto, nos leva a refletir sobre o que aceitamos enxergar ou preferimos ignorar em nossa sociedade diante de temas tais como: o estupro, a maternidade, o aborto, a solidão da mulher, temas estes que não são suavizados, mas, sim, ressaltados e confrontados. Por fim, o insólito como mecanismo de denúncia é compreensível em uma literatura que permite, justamente, a convivência múltipla de gêneros em nome da criação de novas formas de expressão em um contexto que também é plural.

Com base na criação literária da autora, que se relaciona com a sua experiência profissional com o teatro e com o seu interesse pela poesia, reconhecemos como a obra torna-se “um sistema aberto que troca informações com seu meio, [...] as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual [...] em diálogo com a tradição, com o presente e com o futuro.” (Salles apud Alfed, 2021, p. 58). A partir dessas relações, notamos que Bei constrói tanto *Pequena coreografia do adeus* quanto *O peso do pássaro morto* baseada em determinadas características que vão sendo atribuídas por meio de um processo de apropriações e transformações, que adquirem complexidade à medida que novas

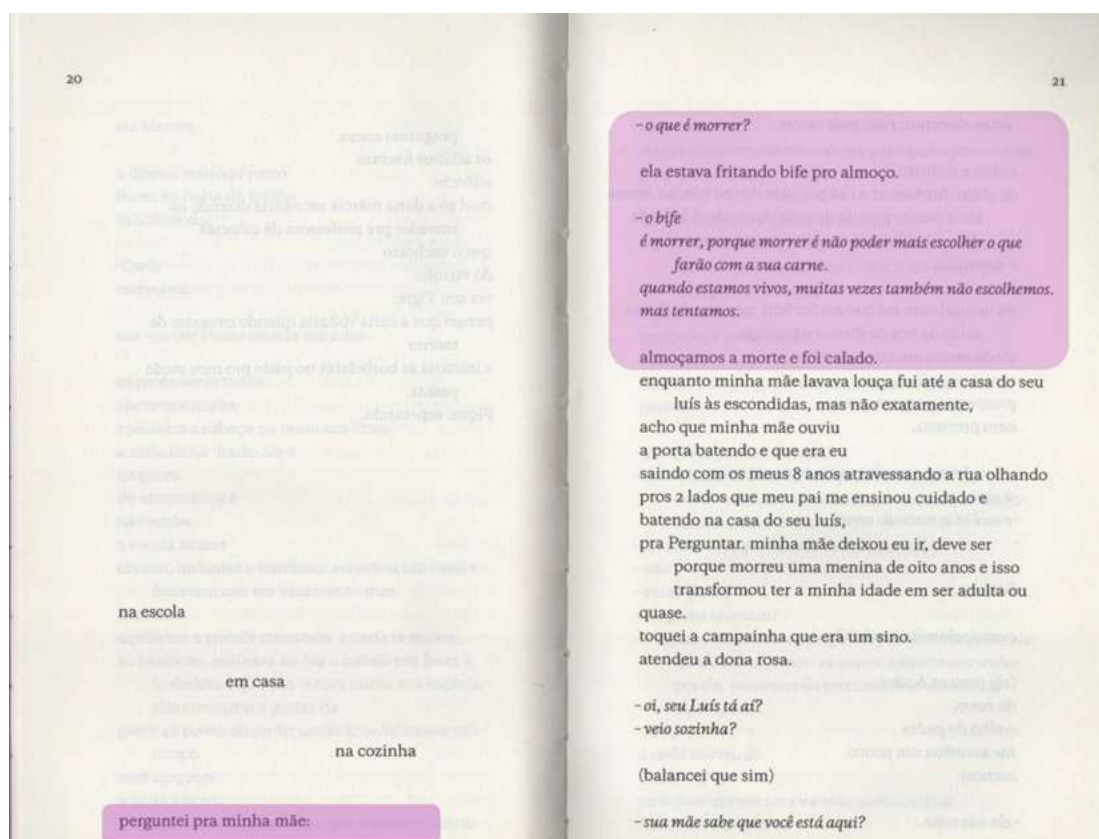
conexões e contrastes se formam. Dito isto, para a compreensão desse processo de tessitura, a análise e a comparação dos dois livros publicados pela autora, conforme veremos no próximo tópico, permite estabelecermos rastros em comum que caminham no sentido de um projeto literário que já obedece a alguns princípios direcionadores, ou seja, pelos temas em comum, apesar de desdobramentos diferentes, e pela própria forma, que permite que os leitores, de imediato, reconheçam que se trata da escrita autêntica de Aline Bei.

CAPÍTULO III

FEMINILIDADES FRAGMENTADAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Conforme analisamos, no primeiro romance da escritora, *O peso do pássaro morto*, há uma narradora não nomeada que conta a sua história dos 8 aos 52 anos. Cada capítulo refere-se a uma idade, sendo 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52 anos. Nesses recortes temporais, conseguimos ter acesso à vida desta mulher, que é permeada por vazios, perdas e silenciamentos. Como vimos no capítulo anterior, isso se reflete nas páginas em que há poucas palavras e maiores espaçamentos, demonstrando a dificuldade em dizer e a distância dos afetos. Os espaços em branco, em destaque para decompor a linearidade na diagramação, sugerem o inefável, uma vez que grande parte da narração é carregada por aquilo que não se consegue elaborar, pela busca do não-dito e pelo trauma. Na infância, nos embates diante da morte e do *bullying* por parte dos amigos da escola, a negação de um corpo e, conseqüentemente, de uma voz, iniciam o trajeto da personagem que já enfrenta algumas lacunas:

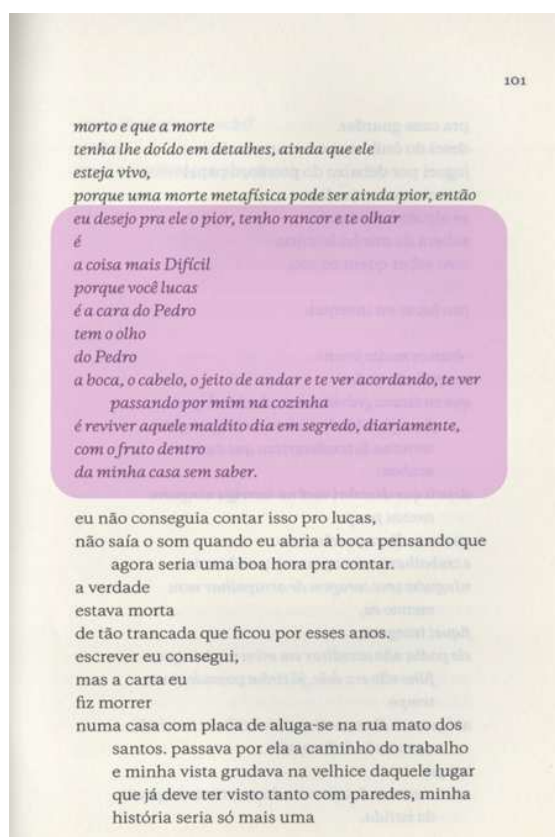
Figura 28 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



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

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

Figura 29 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



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

Segundo a historiadora Rebecca Solnit, “a história do silêncio é central na história das mulheres” (2017, p. 28). Isso porque, em uma sociedade patriarcal, o silêncio acaba por se tornar mais uma das condições que cercam a opressão feminina. A protagonista que não tem nome, além de simbolizar esse caráter universal de violência contra as mulheres, também reafirma o apagamento e o silenciamento dos quais é vítima. Em um sistema que impõe papéis pré-determinados para cada gênero, em que as mulheres se encontram em um estado de subordinação, restando o silêncio e a falsa noção de “sexo frágil”, visto que os homens se encontram em posição oposta, é reforçada a naturalização da violência de gênero. Isto é justamente o que acontece no romance, pois Pedro, o homem que a estupra, cercado por esse ideal de masculinidade, o faz porque sente o seu orgulho ferido e deseja afirmar a sua virilidade, superioridade e força dominadora.

O patriarcalismo permite que o masculino se imponha diante do feminino de forma muito naturalizada. Há milênios, as mulheres são submetidas a um processo que as molda psicologicamente, internalizando-lhes uma ideia de inferioridade. De

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

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

A partir destas e de outras posições oferecidas às mulheres em uma dinâmica social que privilegia o masculino, há o favorecimento de uma “impotência aprendida” – *learned helplessness* – (Bourdieu, 2012, p. 77), que dificulta uma mudança na ordem social e legitima a dominação masculina ao desencorajar as mulheres de aspirações e oportunidades. A visão androcêntrica na escola, na família, na política, na linguagem, corrobora para a *violência simbólica*²⁰, que tem um papel crucial para perpetuar a violência física contra as mulheres, normalizando abusos e agressões através da objetificação e da desvalorização feminina. Contudo, é importante reconhecer que, embora essas estruturas de dominação ainda permaneçam ativas, as mulheres têm promovido deslocamentos significativos por meio de conquistas políticas, sociais e discursivas. Assim, ainda que o patriarcalismo persista, ele já não

²⁰ Conceito criado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu na década de 70, referindo-se às formas como as estruturas sociais e culturais perpetuam as desigualdades. No contexto da violência contra a mulher, ele inclui linguagem sexista, estereótipos de gênero, objetificação das mulheres etc.

incide da mesma forma de décadas atrás, sendo tensionado por resistências que desafiam sua manutenção.

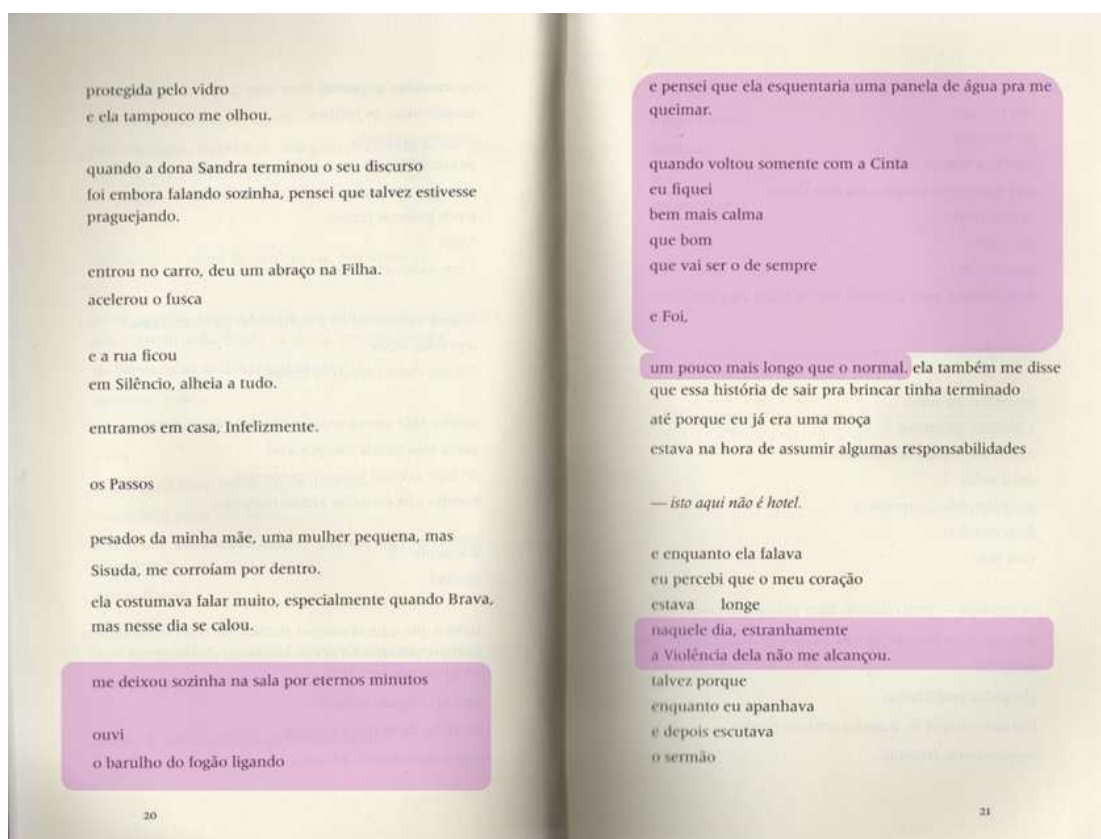
Já no segundo livro de Bei, *Pequena coreografia do adeus*, apesar de também nos depararmos com uma narradora em primeira pessoa, que inicia a sua história na infância e vai até a fase adulta, agora, ela é nomeada – Júlia Terra. A trama tece as suas vulnerabilidades e os traumas diante de um relacionamento familiar conturbado, em que Júlia se encontra em um não lugar, ao mesmo tempo em que rompe com o ciclo de violências em um processo de metamorfose e fortalecimento. Diante do estilo de escrita da autora e a sua relação com a dramaturgia, conseguimos caracterizar Júlia durante a leitura, mesmo que de forma fragmentada: o próprio coturno utilizado por ela na fase adulta é simbólico. Ao aderir esse signo comumente atribuído ao masculino, ela assume uma máscara que o simula, justamente porque deseja ser vista e ouvida, ainda que isso se dê somente na medida em que escreve os seus contos. Quando recorre ao coturno, ela se apossa de um poder e autoridade que contrasta com o seu passado de passividade e silenciamento. Em um sistema que historicamente constrói um ideal de feminilidade ligado à fragilidade e deslegitima as experiências femininas, o calçado pesado que Júlia utiliza se opõe a ideia de submissão ao mesmo tempo em que sugere a necessidade de se apropriar de um símbolo da masculinidade para que, mesmo inconscientemente, haja a incorporação de um poder simbólico para a sua existência. Além do mais, quando a narradora diz que o usa mesmo no verão, o leitor pode estabelecer uma associação, por meio da metonímia, com a guerra, pois o objeto sugere que a protagonista, mesmo se tornando uma mulher forte, ainda pisa no chão com cautela, como se tivesse voltado de uma guerra, a qual corresponde a sua antiga casa, um lugar permeado por violências e abandonos, marcados, inclusive, pela ausência da figura paterna.

Essa violência emerge de alguém que, socialmente, é visto como sinônimo de amor e proteção (Oliveira, 2006) – a sua mãe, Vera. Esta, no entanto, apesar da brutalidade, é apenas uma vítima de um sistema que contribuiu para a sua condição embrutecida. Isso porque, além de presenciar um ciclo de violências, Vera é uma mulher que não teve liberdade para sonhar, possui baixa autoestima e um casamento ruim. No entanto, ainda enxerga na relação conjugal um remédio para a sua insanidade de acordo com o ponto de vista dos discursos sociais que moldam a feminilidade. Pode-se dizer que esta estrutura que perpetra um ciclo de violências

sobre o feminino foi fortalecida historicamente a partir do século XIX, quando o discurso da medicina, com base em conceitos hoje em dia já desmistificados, ofereceu argumentos a médicos de maneira a difundir a ideia de que uma mulher sem um homem poderia adoecer (Oliveira, 2006, p. 143).

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

Figura 30 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



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

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

Diante destes dois romances, mesmo se tratando de narrativas diferentes, que revelam as multifaces do feminino, podemos observar temas em comum, principalmente em torno da disfuncionalização da maternidade e do embate nas relações de gênero. As protagonistas, por sua vez, compartilham a mesma experiência de apagamento e de resistência, uma vez que são atravessadas por violências – física, simbólica, afetiva – que delineiam as suas trajetórias e ativam novas formas de reexistência. Além disso, por meio dos recursos gráficos empregados em ambas as narrativas, Aline Bei demonstra o seu interesse em trabalhar a linguagem de maneira integrativa, evocando ainda mais sentidos. Isso se dá na medida em que a autora subverte o significado das palavras e dos símbolos, bem como explora a própria visualidade da escrita, forçando-a a significar o que está além de suas funções convencionais. Essa relação vai ao encontro do que explica Veneroso a respeito da aproximação entre palavra e imagem, em que não se trata de “uma mera relação de influência, mas de diálogo” (2002, p. 82).

Além dos temas em comum e da habilidade incorporada à linguagem, é possível notar que Bei ousa em sua escrita a partir da tradição do *Bildungsroman*, enriquecendo-a em ambos os romances. Neles, conforme o *Bildungsroman* tradicional, temos a narrativa da protagonista desde a infância até a idade adulta. No entanto, os romances são narrados em 1ª pessoa ao invés da 3ª pessoa, comumente utilizada com o intuito de causar uma ilusão de verdade absoluta para convencer e educar o leitor. Aqui, a estrutura em 1ª pessoa revela que são mulheres contando a sua própria história, assumindo responsabilidades, reconhecendo-se, apaziguando-se emocionalmente, desfazendo e reatando laços. Com isso, o próprio tipo de narração já é por si só subversivo, já que a mulher está narrando ao invés de

ser narrada. Isto demonstra que há, por parte da escrita feminina, a problematização e a desconstrução do cânone que, no nascimento deste gênero, se constituiu e se perpetuou por muito tempo com a exploração da aprendizagem no universo masculino enquanto tema de prioridade e interesse.

A partir da segunda metade do século XX, a história começa a mudar, e hoje podemos dizer que as escritoras desempenham uma participação expressiva no cenário literário. Cada vez mais, as mulheres querem se revelar, pois precisam, e devem, falar sobre si mesmas. No entanto, apesar de existirem peculiaridades de expressão do gênero feminino na literatura, não se trata de estabelecer uma divisão entre literatura de autoria feminina e masculina, pois isso força as mulheres a se encaixarem novamente em um lugar específico, diminuindo a amplitude das suas possibilidades. A historiadora Joan Scott (2019), inclusive, explica que uma história só das mulheres favorece a ideia tradicional de um centro natural masculino. Ainda assim, a literatura de autoria feminina, centrada na mulher, teve, e ainda tem, o poder de transformar e criticar os valores da esfera do masculino. E, talvez por isso, foi por muito tempo esquecida diante de uma tendência androcêntrica, uma vez que revelar a experiência feminina por meio do desenvolvimento de uma coragem intelectual é livrar-se da validação dos homens sobre os nossos pensamentos e corpos.

Os romances de Bei não se destacam no sistema literário apenas por trazerem à tona temas que envolvem o feminino, e muito menos por tentar defini-lo, mas pela forma com que os trabalha. Como um discurso vivo, as palavras nos dois romances não são mais as mesmas do dicionário ou da fala. São uma novidade utilizada para moldar a história e o modo como ela está acontecendo. A palavra é feita de uma matéria móvel, como um corpo, por isso a autora realiza essa dança com as palavras, que se transformam dependendo do que é contado. Além de não existir literatura sem sociedade, e vice-versa, também não há como separar a forma e o conteúdo de um texto, já que ambos se influenciam mutuamente (Bakhtin, 1976). Nos dois romances de Bei, tais preceitos ficam claros, pois, para compreender o seu texto é necessário compreender o social, que o reverbera. Assim, o feminino como projeto literário da autora não é definido, mas, especialmente, encenado enquanto um acontecimento estético que envolve também o leitor.

Ao analisar comparativamente *O peso do pássaro morto* e *Pequena coreografia do adeus*, é possível reconhecer algumas semelhanças e diferenças. Ao

nos deparamos com os diferentes dilemas das protagonistas a partir de um traço poético que desenha o projeto literário de Bei, exploramos a complexidade da relação das mulheres com a maternidade e com a própria construção do feminino, que é multifacetada. Por meio das memórias da violência, traço comum entre as personagens, Júlia reelabora as suas perdas para iniciar uma vida adulta, como se ensaiasse outras possibilidades de resposta, enquanto que a protagonista de *O peso* não tem a mesma possibilidade de sobreviver, pois o seu corpo torna-se um corpo passivo diante da violência. Logo, temos duas faces, e talvez três, ao contarmos com a mãe de Júlia Terra, de um feminino que enfrenta questões semelhantes, mas com desdobramentos diferentes de acordo com os seus próprios limites e subjetividades.

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

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

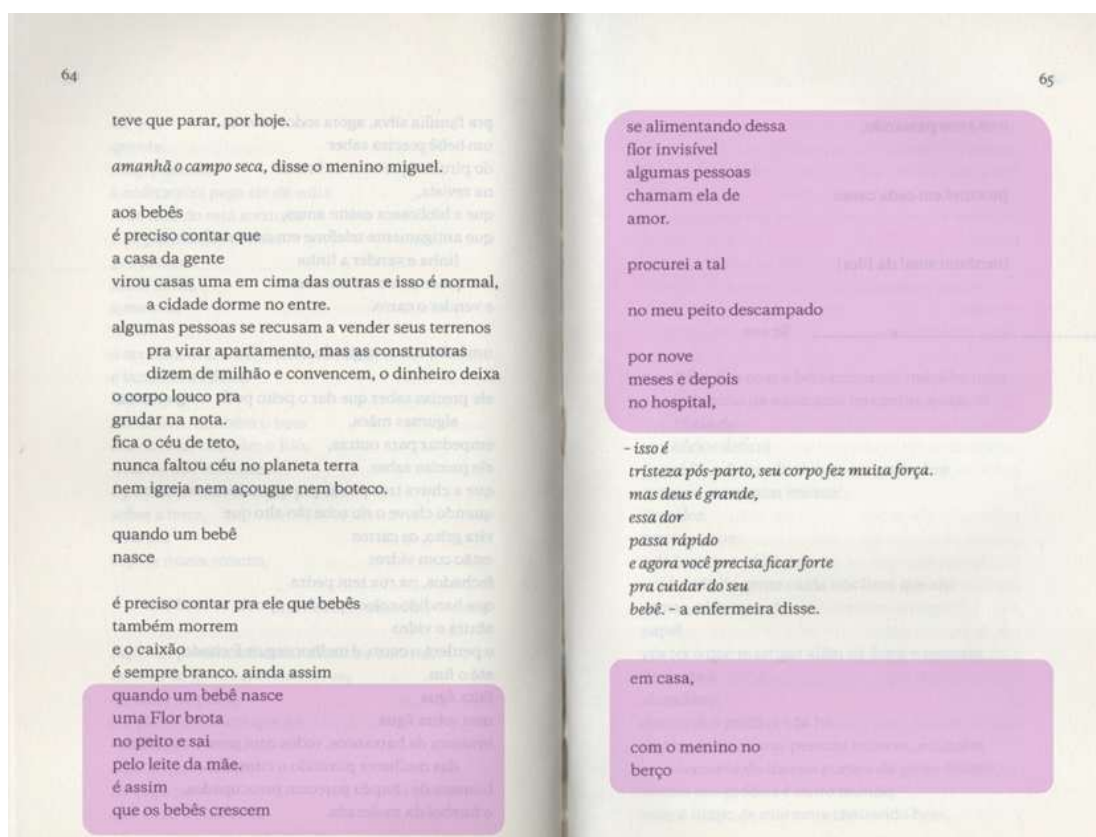
Sigmund Freud, em seu ensaio *Luto e Melancolia*, explica que:

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

A maneira como Júlia lida com o sofrimento resulta na sua expansão criativa: ela quer se tornar escritora, pois é nesse espaço que ela canaliza a sua dor e elabora as suas perdas. No luto, conforme explica Freud (2020), é possível haver o redirecionamento da libido do objeto perdido, uma vez que, ao contrário da melancolia, o mundo externo é que se torna insignificante, e não o interno, mais complexo para tal redirecionamento. Portanto, para Júlia, a escrita vale-se de uma atividade que auxilia no seu processo de cura, permitindo-lhe novas possibilidades de renascer e florescer após caírem-lhe as pétalas.

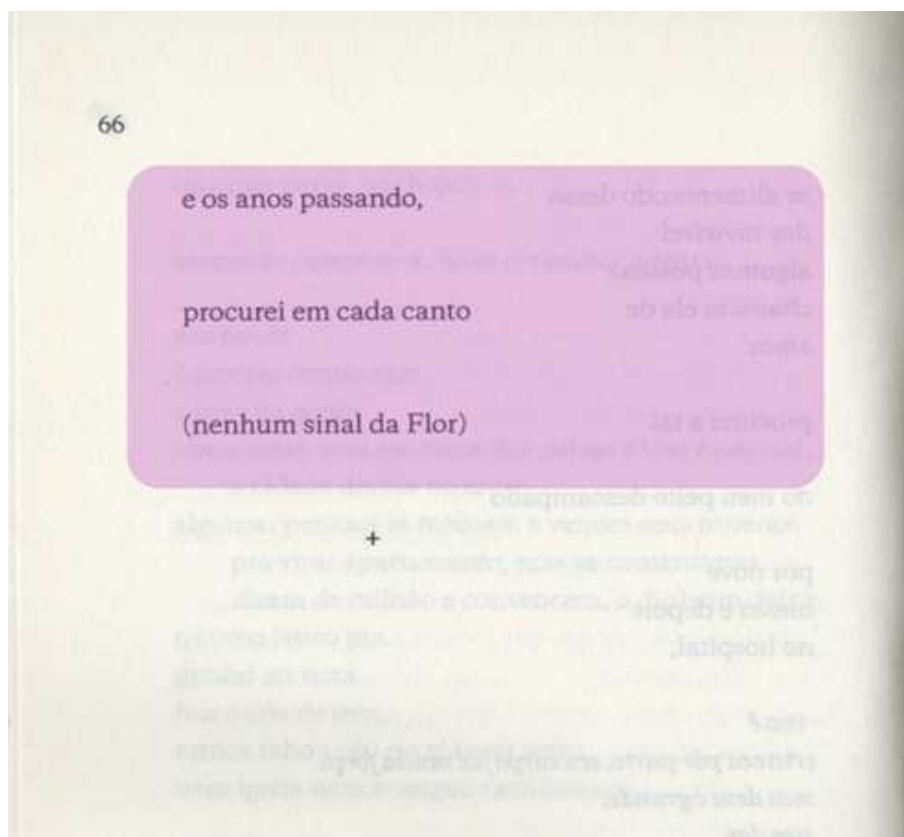
A protagonista não nomeada, de *O Peso*, já possui uma relação simbólica diferente com as flores, reafirmando a ideia central do romance: “a cura não existe” (Bei, 2017, p. 35). Aqui, a narradora fica presa na melancolia que, apesar de se assimilar com o luto, dado que ambos ocorrem a partir de um evento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

Figura 31 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



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

Figura 32 - *O peso do pássaro morto* (2017), Aline Bei



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

Neste caso, nota-se que a maternidade e a violência lhe são impostas, assim como a culpa e a autorrecriminação, provindas do seu estado melancólico. A premissa da maternidade representa para ela a morte do seu próprio eu, nunca nomeado. Assim, a partir das reflexões em que reconhece os danos físicos e os vazios que tem que enfrentar, em prol do cuidado com o filho e da constante busca por tentar carregar o peso de si mesma todos os dias, vemos um feminino dilacerado que, infelizmente, não sobrevive. Considerando que na melancolia é o próprio ego que se torna pobre e vazio (Freud, 2020, p. 16), o processo de redirecionamento do objeto perdido torna-se mais penoso. Isso porque o risco de suicídio em estruturas melancólicas é maior, uma vez que, na psicose, o sujeito é incapaz de fantasiar. Esta fantasia seria um mecanismo de defesa para frear o gozo mortífero. Dito isto, enquanto Júlia, no *Pequena*, reelabora a perda, a protagonista sem nome, de *O Peso*, tem a morte como fator intransponível, uma vez que o seu processo melancólico não permite a elaboração das suas perdas. Portanto, apesar das flores

aparecerem em ambas as narrativas, o que não ocorre ao acaso, uma vez que elas se tornaram um símbolo da representação do ideal feminino²¹ na sociedade, analisamos que Bei explora e subverte sua simbologia, pois os romances discutem o que cada mulher, por meio da sua singularidade, faz com a entrega dessa *flor* que lhe é, por vezes, não só violentamente imposta, mas, também, violentamente retirada, principalmente daquelas que não se encaixam nos padrões de feminilidade, normalmente ligados ao exercício da maternidade.

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

Essas e outras questões envolvendo a maternidade são exploradas por meio de Vera, mãe de Júlia, em *Pequena coreografia do adeus*. No que diz respeito à relação entre mãe e filha, identificamos uma quebra: a sensibilidade que tanto foi difundida no papel de mãe e de mulher não é encontrada na mãe de Júlia. Este estereótipo feminino foi muito propagado no século XIX, criando uma liberdade regulada para as mulheres por meio da imagem de mãe como sendo uma verdadeira mulher, “esculpida em semelhança ao culto de Maria, que representava a mãe santificada: aquela que fazia um bom uso de seu corpo” (Oliveira, 2006, p. 143). Assim, o papel destinado às mulheres burguesas, vistas como emocionais e complementares aos homens, era amar e cuidar da sua prole.

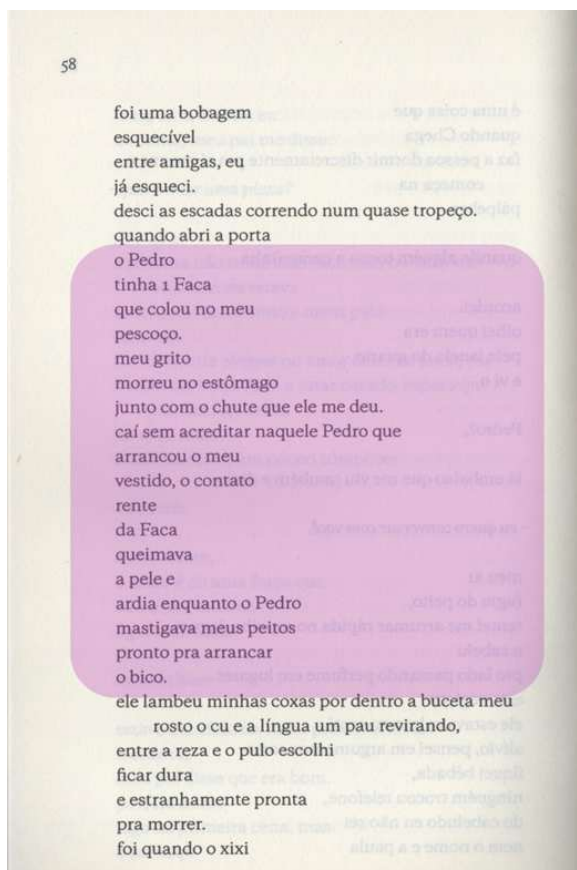
²¹ “O ideal feminino é um conceito histórico mutável do que a mulher deve ser, enquanto o estereótipo feminino é a soma de características imputadas às mulheres que servem de modelo e medida para cada preocupação sua” (Parker, 1984, p. 97).

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

Em *O peso do pássaro morto*, quando a protagonista, que sofre o abuso sexual, leva a gestação até o final, ela também personifica o discurso que dispõe a maternidade como um compromisso social (Beauvoir, 2009), como se fosse um dever do feminino que não tem escolha sobre o seu corpo: “–se foi mulher para fazer vai ser mulher para criar.” (Bei, 2017, p. 100), dizem os seus pais sobre a notícia da gravidez. Enquanto isso, Pedro, o homem que a estuprou, nunca foi delatado e “sumiu do mapa./ fugiu para um tamanho/ de longe que nunca mais/ninguém ouviu falar do nome dele.” (Bei, 2017, p. 100). Logo, nota-se que ambas as figuras masculinas nos romances de Bei não assumem qualquer responsabilidade diante dos próprios atos e dos filhos. Isso revela, assim como ocorre na sociedade, um padrão que estimula a cobrança por cuidados e vínculos familiares majoritariamente sobre as mulheres. Aos homens, por outro lado, é frequentemente concedida a possibilidade da ausência, em que se naturaliza a isenção diante das suas responsabilidades afetivas e parentais.

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

Figura 33 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



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

A palavra *Faca* está escrita com letras maiúsculas, assim como o nome de *Pedro* que, mesmo sendo um nome próprio nem sempre aparece assim, como no trecho seguinte: “[...] vomitei/ o pedro ria” (Bei, 2017, p. 59). Com isso, ao trazer no primeiro trecho *Faca* e *Pedro* sendo as únicas palavras grafadas em maiúsculas, podemos analisar que ambas estão, de alguma forma, em igualdade, ou seja, tanto *Pedro* quanto a *Faca* são armas que ferem a protagonista. Portanto, a linguagem também impõe o poder do qual se utilizam: além da faca, simbolizando a violência como objeto fálico, o próprio corpo masculino na situação do estupro representa uma arma inimiga do feminino.

Já em *Pequena coreografia do adeus*, conforme em um trecho já explicitado acima, temos o mesmo recurso das maiúsculas: “–*Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe.*” (Bei, 2021, p. 84). Aqui, ao negar que Júlia more com ele, torna-se

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

Este conflito fica evidente quando Júlia e a protagonista não nomeada *assujeitam-se* durante a narrativa. Quando *Pequena coreografia* traz o “eu” pormenorizado ou “júlia” em minúsculas, a narrativa já expressa a protagonista dizendo, de forma performatizada, o modo como se sente pequena, machucada e até mesmo invisível. Já em *O Peso*, a dor e o silenciamento da protagonista revelam-se, além da não-nomeação, pelos longos espaçamentos e pela mudança do narrador, que passa a ser em 3ª pessoa no final da narrativa. Assim, ao invés de apenas recorrer a enunciados diretos como “estou sofrendo”, a narrativa mobiliza uma linguagem que articula recursos linguísticos, visuais e estruturais. A diferença aqui é que, ao realizar um movimento de autoanálise, por meio do seu diário e do distanciamento familiar, a protagonista de *Pequena coreografia* mata a “júlia”, transformando-a em “Júlia” ao longo do romance, enquanto que, em *O Peso*, não houve essa possibilidade, apenas a completa morte do eu, já sem voz.

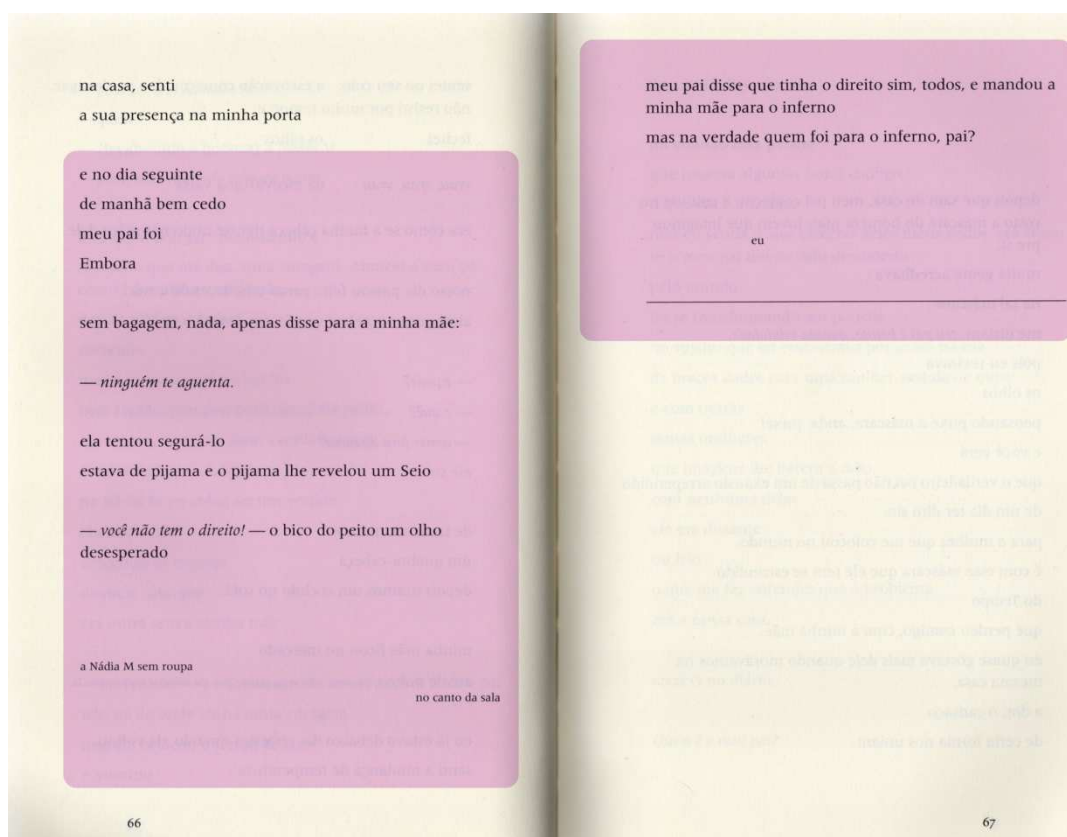
A potência de ambos os livros encontra-se, justamente, na maneira de representar os sentimentos das protagonistas também a partir da grafia das palavras, assim, conteúdo e forma se complementam, produzindo novos significados a partir da diagramação textual inusitada. O leitor, por sua vez, é convocado a participar ativamente do desenvolvimento do tema, visto que é por meio das escolhas formais que se abrem os possíveis caminhos interpretativos, permitindo a

composição da imagem dessas mulheres não apenas pelos temas acerca do feminino, igualmente significativos, mas, também, pelo jogo narrativo que potencializa tais discussões.

Considerando que tema é forma, a literatura organiza linguisticamente os elementos que deseja expressar para nos dar esse suporte, isto é, tudo, inclusive as personagens, adquirem forma, sentido e estrutura através da relação com o outro (Bakhtin, 2003). Assim, as personagens de Bei são construídas a partir dessa relação, tanto com a própria autora quanto com o leitor, já que não é o objeto que se impõe de forma fechada. Dito isso, a palavra, sozinha, não *cura* nada, o que transforma é o processo de como ela toma forma no papel e, a partir disso, ocupa uma voz. O autor, por sua vez, tem a função de garantir coesão à personagem, mesmo que ela se apresente de modo fragmentário e ambíguo, como vimos em ambas protagonistas. Em *Pequena coreografia do adeus* e em *O peso do pássaro morto*, o amadurecimento das narradoras se expressa, justamente, pela forma como a linguagem vai sendo mobilizada e de acordo com a complexidade das questões que aborda. Segundo Bakhtin (2003), o autor enxerga e conhece mais do que as personagens, “e ademais, enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor [...] é que se encontram os elementos do acabamento do todo da obra [...]” (p. 11). Ao retomar elementos do *Bildungsroman*, por exemplo, Bei explora esse amadurecimento na forma como realiza a oscilação entre passado e presente, que se fundem na simultaneidade da recepção leitora, na narradora que flutua entre o dentro e o fora da cena, e entre a júlia, em minúsculas, que busca se afirmar como Júlia em sua trajetória.

Na figura abaixo, a protagonista de *Pequena coreografia do adeus* narra o momento em que o pai decide sair de casa após uma discussão. Nessa emblemática cena da partida do pai, notamos a hipervalorização dos espaços em branco, a mudança no tamanho tipográfico e a utilização do itálico. Júlia, como narradora, está presente tanto dentro da cena quanto fora. Ela vive a briga dos pais ao mesmo tempo em que constrói a sua memória – daí também a coreografia, já que ela se movimenta entre a enunciação da narrativa e o seu papel de coadjuvante nela:

Figura 34 - Pequena coreografia do adeus (2021), Aline Bei



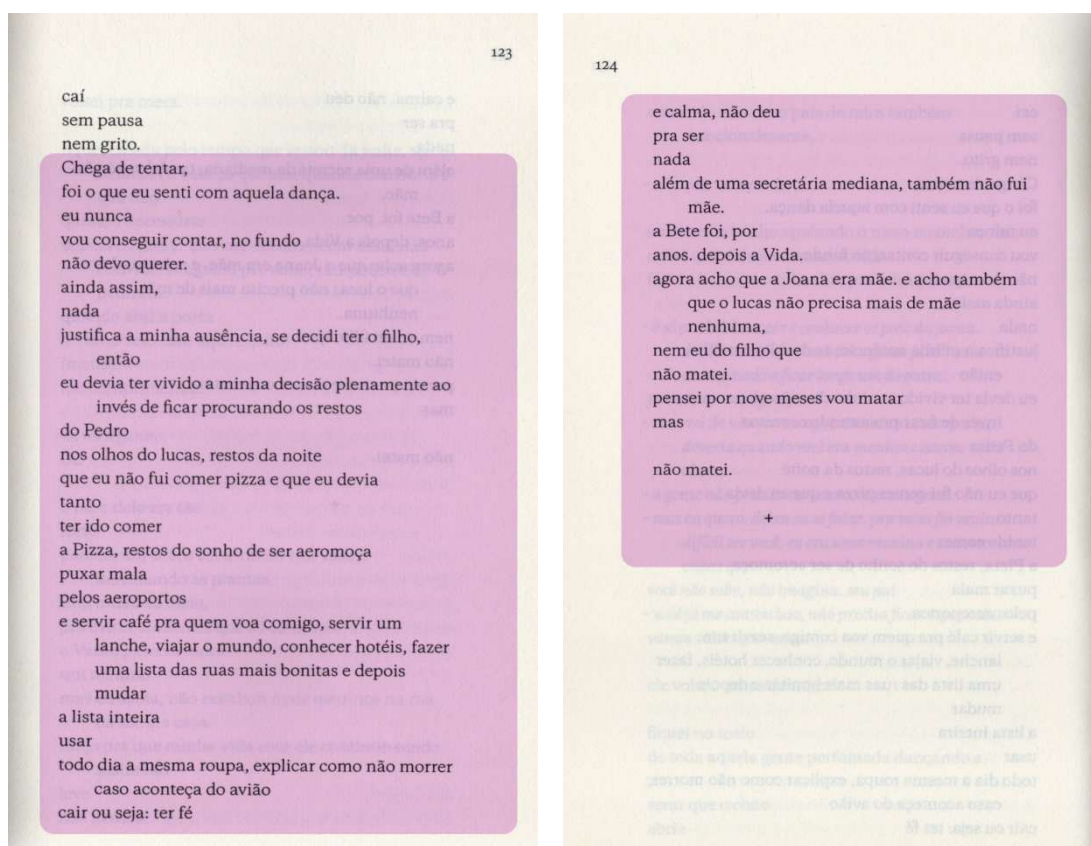
Fonte: BEI, Aline, *Pequena coreografia do adeus*, p. 66-67.

Notamos que mesmo em se tratando de um texto impresso, a cena se apresenta sob um efeito dramático vívido, dados os elementos teatrais que apelam para a visão e audição do leitor. O uso do itálico distingue as vozes externas, o espaçamento sugere a posição cênica das personagens, tornando o leitor um espectador diante da briga. A boneca da narradora, chamada “Nádia M”, não é apenas um elemento aleatório no cenário – assim como no teatro, os objetos postos em cena funcionam como signo visual de algo maior. A forma como a boneca aparece na página, ou seja, além de nua, com letras pormenorizadas e deslocadas para os cantos opostos da página, representam o abandono, a objetificação e o descarte. Ela remete à violência simbólica contra o feminino e a repetição dos ciclos, já que Júlia observa a mãe, que involuntariamente expõe o seio ao tentar impedir o marido de ir embora, e depois a boneca, fazendo que se crie um espalhamento simbólico entre essas figuras femininas: Júlia como filha, sua mãe, a boneca, Júlia como mãe. Ademais, o *Seio* da mãe, grafado em maiúsculas, pode ser analisado com um símbolo ambíguo, já que apesar de normalmente ser associado à ideia de

nutrição e também erotismo, aqui representa um elemento que está exposto e vulnerável, revelando Vera como uma mulher que se encontra fragilizada, sem a proteção simbólica do casamento, conforme discutimos anteriormente. Por fim, o isolamento do “eu”, em fonte menor, destaca o sentimento da narradora após a briga dos pais. O desamparo representado pela tipografia e pela diagramação revela um sintoma visual da dor de Júlia, demonstrando como a própria estrutura também é uma resposta da autora à consciência da personagem, que o leitor acompanha como se levado pela mudança de focalização em *close* de uma câmera.

Nesse jogo formal, Aline Bei amplia uma crítica às violências simbólicas sofridas pelas mulheres e à repetição de ciclos familiares, em que a narradora oscila entre diferentes versões de si mesma no que se refere aos processos de construção do feminino e das feminilidades. Em *O peso do pássaro morto*, também é possível observar essa oscilação de versões que coexistem em um fluxo fragmentado: há a criança que enfrenta a falta de respostas, a jovem que sofreu o abuso, a mulher adulta que tenta se aproximar do filho, a mulher que não consegue se aproximar do filho, a mulher que “fracassa” em ser mãe, a mulher que não realiza os próprios desejos:

Figura 35 - O peso do pássaro morto (2017), Aline Bei



Fonte: BEI, Aline, *O peso do pássaro morto*, p. 123-124.

Assim como a partida do pai de Júlia, o abandono também marca um momento crucial na trajetória da narradora não nomeada de *O peso do pássaro morto*. Aqui, é o filho quem a deixa no meio de uma dança, justamente quando ela encontra coragem para lhe contar sobre Pedro, seu abusador. No entanto, ao contrário dos desdobramentos de *Pequena coreografia do adeus*, em que há um salto – daí a coreografia – a partir de suas perdas, é também em meio a dança que a narradora de *O peso* decide pela não-ação diante da verdade sobre a violência sofrida. Somado a isso, o sentimento de culpa, que permeia toda a narrativa, é intensificado, pois mesmo sendo uma vítima, ela se responsabiliza por não ter sido uma mãe melhor e até mesmo por não ter saído com os pais para comer pizza no dia que Pedro foi até a sua casa e a violentou psíquica e sexualmente. Conforme na figura acima, sua decisão é presentificada pela frase “Chega de tentar”, acompanhada pela memória do fatídico dia, em que outras consequências também se entrelaçam, como o fato de não ter se tornado aeromoça: “eu devia/tanto/ ter ido

comer/ a Pizza,/ restos do sonho de ser aeromoça” (Bei, 2017, p. 123). A grafia da palavra “Pizza” aparece com a primeira letra maiúscula, evidenciando o peso simbólico de um gesto aparentemente banal, que, no entanto, poderia ter alterado o curso de sua história; a profissão aeromoça também é um símbolo potente, pois remete à ideia de movimento, deslocamento e liberdade – justamente o oposto da estagnação e do aprisionamento impostos pelo trauma central do romance, figurativizado no pássaro morto pela ação do filho de matar por diversão. Assim, “o não se tornar aeromoça” não representa apenas a frustração do seu sonho, mas, também, o diálogo com o sentido simbólico presente no título da obra: o *pássaro morto*. Notamos, portanto, que Bei, além de explorar a multiplicidade subjetiva dessas mulheres, as constrói por meio de um jogo entre lembrança e presença em ambos os romances.

A boneca Nádia M, em *Pequena coreografia*, e os desejos frustrados na interrupção de uma dança, em *O peso*, funcionam como signos de um feminino despedaçado, fragmentado pelas expectativas sociais e pelas experiências relacionadas à violência – são corpos desautorizados e feridos, que, justamente por isso, tornam-se visíveis, sobretudo por meio de uma linguagem que ultrapassa o narrar. Esses elementos, portanto, não apenas materializam os traumas, mas instauram uma dimensão estética em que a violência contra o feminino se converte em imagem e metáfora. Logo, não se limitam a um caráter alegórico, mas integram uma performance cênica, que potencializa tanto a tessitura híbrida da sua escrita quanto o feminino, que se projeta não só no enredo, mas no próprio corpo inscrito na página.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de investigar a poética de Aline Bei a partir dos seus dois romances – *Pequena coreografia do adeus* e *O peso do pássaro morto* – teve como objetivo analisar o projeto literário da autora de maneira a compreender como ela explora uma escrita híbrida, marcada pela aproximação entre poesia e prosa, para evidenciar temas ligados ao feminino, construídos por meio do diálogo entre forma e conteúdo. As análises realizadas demonstraram que tais conceitos não se sobrepõem, mas se constroem mutuamente, resultando em uma linguagem que não é mero veículo de comunicação, mas o próprio espaço de invenção, no qual a identidade, sobretudo feminina, é continuamente elaborada. Nesse sentido, as obras de Bei se inserem de maneira relevante no panorama da literatura brasileira contemporânea, tanto pela experimentação formal quanto pela potência temática, reafirmando as multifaces do feminino a partir do diálogo com questões individuais e coletivas que revelam um panorama amplo de experiências e possibilidades.

No primeiro capítulo, o estabelecimento de um percurso teórico foi capaz de apresentar algumas especificidades da escrita de Aline Bei. A reflexão sobre a hibridização entre os gêneros mostrou que sua literatura tensiona os limites mais rígidos e tradicionais, criando um espaço textual que se constitui, justamente, pela apropriação de fragmentos e pela visualidade. Esses elementos também reforçam sua inserção em um contexto contemporâneo, no qual a experimentação formal, para além da preocupação social, se coloca como um dos principais recursos de construção de sentido, sem excluir a dimensão pessoal e íntima. Por meio das reflexões de Octavio Paz, confirmamos que “mesmo entre os grandes escritores as fronteiras entre a prosa e a poesia são indecisas.” (1982, p. 110), o que nos auxiliou a compreender a existência de uma densidade poética que atravessa a obra de Bei, mesmo sem o abandono dos elementos narrativos. Assim como na poesia, o não dito, impulsionado por uma escrita próxima a do verso, adquire força, instaurando lacunas que convocam o leitor a participar de forma ativa, assim como um público também ilumina um espetáculo. Em vista disso, a poesia em Bei se relaciona ainda com o teatro, pois, conforme explica Veneroso (2012), a poesia também se torna imagem pelo modo como ocupa o espaço, o que potencializa a confluência entre os gêneros e afirma o próprio movimento da obra da autora, que se insere em um espaço limítrofe.

A presença de um “tu” nas narrativas, seja nas relações familiares, amorosas ou mesmo do leitor, confirma o caráter relacional da subjetividade das personagens, em consonância com a teoria de Benveniste, para quem o “eu” só se constitui em contraste com o “tu”. “Eu” esse que se faz não só como veículo de representação, mas lugar de performance, um espaço onde a identidade se elabora no próprio ato da enunciação. Ao dar corpo à palavra escrita, que se torna gesto, voz e presença, conseguimos aproximá-la com a cena teatral, de modo que, mesmo enraizada na prosa, alcança uma linguagem que se performa diante do leitor. Ao longo da dissertação, foi possível compreender que, da mesma forma que Bei não escreve poesia, ela também não produz drama no sentido estrito, como se fosse uma peça pronta para a encenação, mas mobiliza elementos dramáticos, como rubricas e falas fragmentadas, para se projetar em um horizonte teatral, onde a performatividade, a partir da visualidade da escrita, é evocada como possibilidade.

No segundo capítulo, intitulado *A escrita que habita*, a análise da construção das personagens de cada romance permitiu a confirmação da insistência da autora em mobilizar a plasticidade do gênero para potencializar as experiências femininas narradas. Nesse percurso, acompanhamos as personagens em processos de formação identitária, que se inicia na infância e vai até a fase adulta, demonstrando como Bei se apropria do modelo do romance de formação (*Bildungsroman*), tradicionalmente masculino, mas o subverte ao colocar o feminino no centro da narrativa. Diante dos acontecimentos que envolvem as personagens, reconhecemos a importância de interrogar a história para que ela nos forneça as pistas sobre os mecanismos e as estruturas que ajudaram a formar nossas práticas e discursos (Oliveira, 2006). Dessa forma, identificamos, tanto pela personagem não nomeada quanto por Vera, mãe de Júlia, que, em um contexto de patriarcado, a feminilidade não nasce com a mulher, mas lhe é imposta de forma sistemática ao longo da vida, exigindo renúncia ou repressão para se adequar a um modelo idealizado (Parker, 1984).

Isso nos permite indagar em que medida, hoje, as mulheres continuam a se reconhecer no desenho dessa feminilidade? Segundo Parker (1984), “aos nos voltarmos sobre o passado com o intuito de compreender como se inventaram as formas a partir das quais o presente se estruturou, deparamo-nos com permanências e reinvenções” (p. 150). Considerando que fatores como a liberdade regulada pela criação da imagem materna ou pela objetificação feminina, temas

explorados na narrativa, ainda ressoam no presente, torna-se fundamental conhecer a importância de uma literatura como a de Aline Bei, que não apenas expõe essas permanências, mas também propõe novas leituras para elas, abrindo espaço para reinvenções na medida em que visibiliza essas vozes.

Desde as análises individuais dos romances, já foi possível verificar que ambos empregam procedimentos temático-formais muito semelhantes. A autora delineia um projeto literário consistente, mobilizando recursos recorrentes para representar experiências de opressão e de resistência vividas por mulheres. Embora com trajetórias e personagens singulares, ambas partilham a mesma poética. Ao dar voz a situações historicamente silenciadas, Bei repensa o lugar do feminino, engajando-o de forma consistente na literatura brasileira contemporânea. Por fim, no terceiro capítulo, ao aproximarmos os dois romances, confirmamos a hipótese de que, mesmo em apenas duas obras, existe uma coerência estética e temática que constrói um projeto literário profundamente sensível, que mescla linguagem, corpo e subjetividade de maneira muito característica, o que consolida Aline Bei como uma autora capaz de explorar as potencialidades da narrativa contemporânea.

Esta pesquisa também destacou uma das diversas experiências de visualidade realizadas no âmbito da literatura, o uso tipográfico, que vem se constituindo como um campo de interesse para a intermedialidade enquanto uma categoria produtiva de análise literária (Martoni, 2020, p. 83). Assim, ficou evidente de que maneira certos recursos tipográficos contribuem para a construção de sentido durante a leitura, refletindo a “formação de uma nova sensibilidade do escritor em face as transformações tecnológicas operadas pela modernidade” (Martoni, 2020, p. 85). Ao mesmo tempo, ressaltamos, a partir da articulação de teóricas como Veneroso (2012), a dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o seu diálogo cada vez maior, que desconstrói categorias tradicionais, permitindo novos atravessamentos e expansões. Como exemplo, “Mallarmé, na década final dos anos 1800, concebe uma prática poética que impressiona pela disposição não-linear de diferentes fontes em tamanhos distintos (Martoni, 2020, p. 85), práticas como essas dialogam com o cruzamento do verbal e do visual, da escrita e da imagem, e são retomadas por autores como Aline Bei, que reaproveita e reinventa tais procedimentos, demonstrando que um escritor nunca escreve sozinho.

Quanto aos desdobramentos, este trabalho abre caminhos para pesquisas

futuras sobre heranças e afinidades poéticas. A noção de projeto literário também pressupõe as interlocuções que o antecedem, ou seja, o reconhecimento de uma tradição responsável pela instituição de procedimentos formais e temáticos. A produção de Aline Bei se insere em certos percursos literários: retoma, de forma singular, a ruptura formal inaugurada por Mallarmé no século XIX, em seus experimentos tipográficos e visuais; encontra ressonância, décadas mais tarde, nas propostas da poesia concreta de Haroldo e Augusto de Campos; e, no que diz respeito à subjetividade e à dramatização da linguagem, aproxima-se da obra de Clarice Lispector, sobretudo na tematização do feminino e na construção de uma voz que resiste a classificações rígidas.

Nesse horizonte comparativo, é possível ainda aproximar *Pequena coreografia do adeus* do romance *Essa valsa é minha*, de Zelda Fitzgerald. Isso porque se em Fitzgerald encontramos uma protagonista cuja relação com a dança, especialmente com o balé, assume contornos disfóricos, em Bei a personagem Júlia estabelece com a dança, ligada ao próprio gesto de narrar, um vínculo identitário e transformador, apesar de também marcado por tensões ligadas à memória familiar. Ambas as obras, embora inscritas em épocas distintas, trazem o feminino em contato com o aspecto artístico como elemento central da identidade das protagonistas. Enquanto Zelda, que de certo modo transfere sua experiência pessoal como dançarina em uma narrativa tradicional dos anos 1930, Bei, atriz de formação, experimenta na linguagem literária um espaço de performatividade, instaurando uma escrita que é ao mesmo tempo metalinguística e experimental. Nesse contraste, podemos refletir sobre como a diferente relação das protagonistas com a arte, refletidas na própria criação, aponta para a falência ou reinvenção da escrita como projeto literário de formas distintas, já que se realiza por meio de autoras em diferentes contextos histórico-culturais.

Diante da hipótese de reconhecer que os dois primeiros romances de Aline Bei podem se configurar como um projeto literário inicial, marcado pela consistência temático-formal, a publicação do seu livro mais recente, em junho de 2025, confirma tanto a ideia central dessa pesquisa quanto a continuidade do projeto da autora, especialmente ao ser apresentado por ela como o fechamento da chamada “trilogia involuntária”. O novo romance, intitulado *Uma delicada coleção de ausências*, oferece, assim, mais uma oportunidade de análise crítica, sobretudo no que se refere à representação de experiências e relações femininas em diferentes gerações

e a violência que as atravessam. Ademais, a nova edição de *O peso do pássaro morto* agora incorpora, na capa, uma pintura de Louise Bourgeois, assim como ocorre com os outros dois livros que complementam o projeto, o que também permite refletir sobre o diálogo intermidial e a sua contribuição para a construção de sentido desde a materialidade editorial.

Barthes (2004) explica que o texto, enquanto espaço de dimensões múltiplas, não está para ser decifrado, já que não há um fundo fixo. Todo texto é uma teia de citações, de fragmentos culturais, de vozes que se cruzam de modo intertextual. Essa multiplicidade de camadas se relaciona com a complexidade da classificação dos gêneros literários, conforme observa Tomachevski, (1976), que aponta que, embora haja a possibilidade de identificar características dominantes que os estruturam, as suas fronteiras permanecem fluídas, como é o caso mais específico do romance. Nesse contexto, o gênero fica ainda mais enriquecido quando o leitor, por sua vez, “acompanha os jogos da linguagem, as camadas da estrutura textual, os deslocamentos de sentido – a escritura se refaz a cada leitura. O texto não deve ser penetrado, mas percorrido” (Barthes, 2004, p. 63). Em *Bei*, notamos que há essa preocupação no sentido de que o leitor não só o decifra, mas, também, o habita. A diagramação, por exemplo, se constitui como um sistema de distinção espaço-temporal das vozes que nos são apresentadas, a tipografia, por sua vez, ajuda a plasmar a imagem das personagens que construímos em nossa consciência. Há, portanto, a solidariedade entre os atos de ver e ler, que se expandem, como visto, para um lirismo visual capaz de intensificar a consciência do leitor em torno do próprio sentido da obra.

Concluimos, com base nas análises realizadas, que os romances de Aline Bei propõem uma nova forma de narrar a experiência do feminino, explorando uma escrita que é ao mesmo tempo íntima, fragmentária, performática e poética. Logo, a autora constrói uma literatura que se destaca não apenas pelos temas que aborda, mas pela maneira como os inscreve na forma do texto, expressando o desejo de contar uma sensação que, por vezes, desafia-se a caber na linguagem. Ou melhor, em um tipo de linguagem que não chama a atenção sobre si mesma, exibindo a sua existência material e performativa. Portanto, a sua habilidade rompe com o convencional e demonstra a potência da literatura enquanto ferramenta tanto de expressão quanto de reflexão social, provocando uma crítica diante dos papéis de gênero e oferecendo uma voz autêntica para as experiências multifacetadas do

feminino no cenário da literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ALFED, Elisabete. Poética da rememoração: o processo criativo de O peso do pássaro morto. *Manuscrita: Revista De Crítica Genética*, p. 54-72, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/manuscrita/article/view/18411> Acesso em: 6 mar. 2025.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernadini. et al. 4ª ed. São Paulo: UNESP, 1998, p. 397-428.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In: _____ *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-20.
- BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64. Disponível em: <https://moisesnascimentoblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/a-morte-do-autor.pdf> Acesso em: 5 mai. 2025.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.
- BEI, Aline. *Pequena Coreografia do Adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BEI, Aline. *Uma delicada coleção de ausências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- BEI, Aline. “Escrevo como uma atriz faria”, conta Aline Bei sobre seus livros. *Cotidiano UFSC*, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/escrevo-como-uma-atriz-faria-conta-aline-bei-sobre-seus-livros/> . Acesso em: 2 set. 2024.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem In: *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas SP: Pontes, 1974. p. 284-293.
- BERNADAC, Marie-Laure. Altered states (États modifiés), Louise Bourgeois, desenho, 1992. In: BEAUMELLE, Agnès de la (dir.). *Collection art graphique: La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris: Éditions Centre Pompidou, 2008. Disponível em:

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cn7kzRr> Acesso em: 02 de setembro de 2025.

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

BOURGEOIS, Louise. The Insomnia Drawings (1994/95). Capa do livro *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. Tradução de Álvaro Machado e Luís Roberto Mendes. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In A. Candido & J. A. Castello (Orgs.), *A personagem de ficção*. 15ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 51-90.

CEGALLA, Domingos P. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. 49 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2020.

CERIBELLI, Marcela. *Aurora: o despertar da mulher exausta*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2023.

CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. Tradução de David G. Molina. São Paulo: USP, 2019, p. 153-176.

COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de F. O pós-modernismo no Brasil. In: _____. *A literatura no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1999, p. 236-244.

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

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

FRANÇA, Lara Faria Jansen. A escrita performática em "O peso do pássaro morto" (2017), de Aline Bei. *Palimpsesto – Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, Rio de Janeiro, p. 223–241, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/81182> Acesso em: 11 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

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

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Livia D. A origem do patriarcado: da veneração à opressão da mulher. Brasília: *Anais do 16º Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais*, 2019, p.1-13.

Disponível em <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/164>
Acesso em: 18 jul. 2024.

KOCH. Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*. 8. ed, São Paulo: Contexto, 2003.

LEVY, Tatiana Salem. *Melhor não contar*. São Paulo: Todavia, 2024.

LYOTARD, Jean François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 16ª ed. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2015.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17932 Acesso em: 10 mar. 2025.

MARTONI, Alex. O que vemos quando lemos? Tipografia como categoria de análise literária. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de, et al. *Escrita, som, imagem: leituras ampliadas*. Belo Horizonte (MG): Fino Traço, 2020, p. 83-100.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. SANCHEZ, Raquel. Violência contra Crianças e Adolescentes: Questão Histórica, Social e de Saúde. In: *Violência faz mal à saúde*. Brasília: Ministério da Saúde, 2006. Disponível em https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/violencia_faz_mal.pdf Acesso em: 10 mar. 2025.

MODRO, Nielson Ribeiro. *Poesia brasileira contemporânea*. Jaraguá do Sul, SC: Design Editora, 2007.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORLEY, Simon. Introdução: palavras e imagens. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de, et al. *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria (RS): UFSM, 2020. p. 169-182.

NASCIMENTO, João Gabriel Haiek Elid O conceito de Bildungsroman. *Revista Filogênese – Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP: São Paulo*, 2020.

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

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; PEDROSA, A. et al. (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 1984, p. 95 -105.

PAZ, Octavio. O poema. In: PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução: Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982. p. 35-138.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

REIS, Carlos. A poesia lírica. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Portugal: Almedina, 1995, p. 305-339.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto* I. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 21-43.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 9-21.

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

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLANDA, Heloisa B. de (Org.) In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-83.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Um pássaro de papel: a materialidade do livro em "O peso do pássaro morto", de Aline Bei. *Remate de Males*, Campinas, v. 43, n. 1, p. 247–273, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670495> . Acesso em: 3 jun. 2024.

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

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

VILELA, Ana Paula. Entrevista Aline Bei, autora de O peso do pássaro morto e Pequena coreografia do adeus. Youtube. 29 de set. de 2025. 22min44s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfeA7NJsxl0> Acesso em: 15 de mar. de 2025.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e na arte: sobre a poética sociológica*. Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza a partir da versão inglesa, 1976. Disponível em: https://www.academia.edu/19347967/Discurso_Na_Vida_Discurso_Na_Arte Acesso em: 15 de abr. de 2024.