



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

RIANNY CRISTINE DA SILVEIRA

**ENTRE CARTAS, SEGREDOS E SONS: A MEMÓRIA COMO
FUNDAMENTO DA ESCRITA DE MULHERES EM *SUÍTE DE
SILÊNCIOS*, DE MARILIA ARNAUD**

CAMPINA GRANDE - PB

DEZEMBRO/ 2019

RIANNY CRISTINE DA SILVEIRA

**ENTRE CARTAS, SEGREDOS E SONS: A MEMÓRIA COMO
FUNDAMENTO DA ESCRITA DE MULHERES EM *SUÍTE DE
SILÊNCIOS*, DE MARILIA ARNAUD**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao
Curso de Letras – Língua Portuguesa da
Universidade Federal de Campina Grande, como
requisito parcial à conclusão do curso.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosângela de Melo
Rodrigues

CAMPINA GRANDE - PB

DEZEMBRO/2019

S587e

Silveira, Rianny Cristine da.

Entre cartas, segredos e sons: a memória como fundamento da escrita de mulheres em *Suite de silêncios*, de Marilia Arnaud / Rianny Cristine da Silveira. – Campina Grande, 2019.

76 f. : il. color.

Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.

"Orientação: Profa. Dra. Rosângela de Melo Rodrigues".

Referências.

1. Análise Literária. 2. Crítica e Interpretação Literária. 3. Literatura Paraibana. 4. Escrita de Mulheres. 5. Gênero. 6. Arnaud, Marilia 19-- -. I. Rodrigues, Rosângela de Melo. II. Título.

CDU 82.09(043)

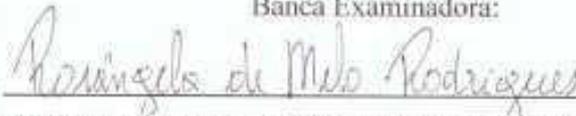
RIANNY CRISTINE DA SILVEIRA

**ENTRE CARTAS, SEGREDOS E SONS: A MEMÓRIA COMO
FUNDAMENTO DA ESCRITA DE MULHERES EM *SUÍTE DE
SILÊNCIOS*, DE MARILIA ARNAUD**

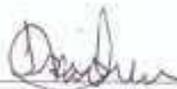
Monografia de conclusão de curso apresentada ao
Curso de Letras – Língua Portuguesa da
Universidade Federal de Campina Grande, como
requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em _____ de _____ de _____

Banca Examinadora:



Profª Dra. Rosângela de Melo Rodrigues (Orientadora) - UFCG



Profª Dra. Isis Milreu (Examinadora) - UFCG

Profª Mª. Silvanna Kelly Gomes de Oliveira (Examinadora) - UEPB

CAMPINA GRANDE - PB

DEZEMBRO/2019

Dedicado a todas as mulheres que lutaram e lutam por reconhecimento no meio literário e em todas as esferas sociais. Pelas que lutam para ocupar espaços numa sociedade mais digna, sem violência e sem discriminação de gênero.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos familiares mais próximos, em especial à minha mãe por possibilitar que eu tivesse o privilégio de estar até o momento me dedicando à minha vida acadêmica; aos amigos próximos e a todos os colegas que me acompanharam nesse percurso; ao meu namorado, companheiro e parceiro de todos os momentos; ao curso de Letras e a cada um dos professores que tanto contribuíram para o meu crescimento em todos os sentidos, sendo estes, muitas vezes, inspirações para o meu futuro profissional; à UFCG e a todos os funcionários, alguns destes em especial, pois, além de serem profissionais que nos auxiliam diariamente, são pessoas com quem desenvolvi sinceras relações de afeto; à banca examinadora, por aceitar nosso convite e me trazer a satisfação de ter uma banca composta por mulheres, e também por suas contribuições pertinentes e construtivas; à minha orientadora, profissional inspiradora e mulher admirável, por toda paciência e auxílio, tão fundamentais durante todo o processo e que me impulsionou das melhores formas possíveis.

*“Eu sou feminista. Eu tenho sido uma mulher por um longo tempo.
Seria estupidez não estar do meu próprio lado.”
(Maya Angelou)*

*“Fique você com a mente positiva
que eu quero é a voz ativa (ela é que é uma boa!)
Pois sou uma pessoa
Esta é minha canoa: eu nela embarco
Eu sou pessoa!”
(Belchior)*

RESUMO

O livro *Suíte de Silêncios* (2012) é o primeiro romance publicado pela paraibana Marília Arnaud. Por ser uma obra atual e, portanto, possuir a característica de abarcar uma imensa gama de temáticas, nos propusemos a investigar de que forma esta escritora paraibana utilizou o seu lugar privilegiado de mulher autora, buscando examinar, por exemplo, quais tipos de conteúdos ela aborda, quais simbologias ela traz, quais representações e afins insere no bojo de sua obra, constituindo, portanto, a seguinte problemática: “Quais elementos temáticos e representações de mulheres estão presentes no livro *Suíte de Silêncios* (2012), de Marília Arnaud?” Através de uma metodologia qualitativa e bibliográfica, para atingir nossos objetivos realizamos algumas discussões teóricas pertinentes sobre os conceitos de literatura, de literatura na contemporaneidade e mais especificamente de literatura de autoria feminina, os modos de coerção e disciplinas sociais, a histórica marginalização social das mulheres, etc. Para fundamentar nossa análise, discussão e proposições, utilizamos autores como Bonicci (2007); Schøllhammer (2009); Dalcastagnè (2007, 2001); Candido (1989); Ludmer (2010); Rodrigues (2016); Silva (2010); Foucault (1987); Silva e Gomes (2017); Benetti e Oliveira (2016); Badinter (1985); Woolf (1985), Monteiro (1998), entre outros. Constatamos que a obra serve como um canal de denúncia para inúmeras problemáticas e questões sociais atuais, auxiliando, portanto, no engendrar de reflexões acerca de tais temáticas.

Palavras-chave: Literatura paraibana. Escrita de Mulheres. Gênero. Marília Arnaud.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. CAPÍTULO I: GÊNERO E LITERATURA – BREVE RETROSPECTO.....	11
2.1 As mulheres e suas escritas na literatura contemporânea.....	18
2.2 As cartas e as literaturas pós-autônomas.....	23
3. CAPÍTULO II: OS SILÊNCIOS DE DUÍNA – UMA ANÁLISE.....	31
3.1 Memórias da infância e da adolescência: o primeiro abandono.....	37
3.2 Relações de gênero: uma avó dedicada e uma mãe transgressora.....	41
3.3 João Antônio: o segundo abandono.....	47
3.4 Recusa ao esquecimento.....	48
3.5 Entre violinos e notas musicais: o abuso.....	51
3.6 Das inexorabilidades: um diagnóstico e o possível suicídio.....	54
4. CAPÍTULO III: DUAS HIPÓTESES PARA A ESCRITA DE DUÍNA.....	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
6. REFERÊNCIAS.....	70
ANEXOS.....	74

1 INTRODUÇÃO

Os estudos sobre gênero e gênero na literatura, escrita de mulheres e representações da mulher nos escritos literários, vêm já algum tempo recebendo mais atenção e auxiliando os sujeitos contemporâneos num melhor enxergar da sociedade em que estão inseridos e, conseqüentemente, numa melhor compreensão de fenômenos que possibilitam ou castram a participação de certos grupos na vida ativa e produtiva social.

Nosso trabalho, uma pesquisa qualitativa, visa contribuir com tais investigações, inserindo-se no grupo dos estudos acerca da literatura paraibana escrita por mulheres. Nos propusemos, portanto, a investigar uma obra de autoria feminina de uma escritora da Paraíba: o livro *Suíte de Silêncios*, publicado em 2012 pela Editora Rocco. Para tal, buscamos responder à seguinte pergunta: “Quais elementos temáticos e representações de mulheres estão presentes no livro *Suíte de Silêncios* (2012), de Marília Arnaud?”

Suíte de Silêncios (2012) é um romance psicológico, de 190 páginas, ambientado em um espaço urbano. É narrado em primeira pessoa por uma mulher, a protagonista e violinista Duína Torrealba, que, além de tocar violino, torna-se, na narrativa, uma escriba que relata, através de cartas, todas as péssimas experiências que viveu, as frustrações que delas decorreram e o seu futuro nada promissor.

As motivações para a realização desta pesquisa brotaram através de disciplinas como Literatura Paraibana e Tel. Literatura e Estudos de Gênero, oferecidas pelo curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, e se intensificaram frente a contextos complexos de retrocessos políticos e sociais no Brasil, além da observação de uma forte onda ultraconservadora que assolou o país nos últimos anos. À vista disso, sentimos necessidade de cooperar com os estudos literários que abordam questões sociais problemáticas como as que estamos vivenciando atualmente, pois além de ser uma conjuntura pós-moderna e de indivíduos fragmentados e múltiplos em todos os sentidos, raízes machistas, conservadoras, homofóbicas, entre outras, colocam suas faces de fora de forma muito explícita, gerando consideráveis aumentos nas estatísticas de violências e ataques contra os direitos de grupos minoritários historicamente marginalizados. Portanto, urge a necessidade de discutirmos, em todos os espaços, tais temáticas e/ou pautas sociais em prol dos direitos e da visibilidade de tais grupos; no caso do nosso *corpus* analítico, mais especificamente, os grupos das mulheres.

Nossa pesquisa possui relevância, visto que, como supracitado, contribui em diversas áreas e pode servir para auxiliar em outras pesquisas posteriores sobre a escritora Marília Arnaud, pois não é de nosso conhecimento, até o momento da finalização deste trabalho, se já houve algum estudo sobre ela antes na Universidade Federal de Campina Grande. Algumas disciplinas ofertadas na UFCG também podem, porventura, fazer uso do material aqui produzido para fomentar discussões sobre literatura contemporânea, ficção brasileira, literatura paraibana, escritas de mulheres, etc.

A autora Marília Carneiro Arnaud nasceu em Campina Grande, em 1960, mas mora há muitos anos em João Pessoa. É formada em Direito pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e trabalha em um setor jurídico do Tribunal Regional do Trabalho da Paraíba, como jurista, fazendo análise de processos trabalhistas e redigindo sentenças. Escreveu e publicou diversos livros de contos e crônicas antes de produzir este primeiro romance (*Sentimento marginal* – 1987, *A menina de Cipango* – 1994, *Os campos noturnos do coração* – 1997, *O Livro dos afetos* – 2005, e ainda um livro infantil: *Salomão, o elefante* – 2013); publicando, depois do *Suíte de Silêncios* (2012), mais um romance até o momento: *Liturgia do fim* (2016).

Para fundamentar nossa análise e todas as questões que levantamos enquanto hipóteses e discussões, utilizamos estudos de pesquisadores como Bonicci (2007); Schøllhammer (2009); Dalcastagnè (2007, 2001); Candido (1989); Ludmer (2010); Rodrigues (2016); Silva (2010); Foucault (1987); Silva e Gomes (2017); Benetti e Oliveira (2016); Badinter (1985); Woolf (1985), Monteiro (1998) entre outros.

Visando lograr nosso objetivo de desenvolver uma atenta e séria análise do nosso *corpus*, buscamos compreender alguns conceitos relevantes e retratar alguns aspectos históricos necessários. Como resultado, organizamos nosso trabalho da seguinte forma: Introdução; Capítulo I, no qual fazemos um breve retrospecto histórico sobre a mulher na sociedade e sobre as mulheres e seus escritos nos dias hodiernos, discutindo também sobre o gênero epistolar e sobre as cartas nas literaturas pós-autônomas; Capítulo II, quando apresentamos a autora, o livro, e a análise que tecemos; Capítulo III, momento em que finalizamos nosso estudo sobre a obra levantando duas possíveis hipóteses sobre as motivações para a escrita da protagonista; Considerações Finais, Referências utilizadas e Anexos.

Analisar uma obra como esta, tendo, além de uma mulher paraibana como autora, também uma protagonista, uma mulher em primeiro plano, em uma trama que cinge temáticas

tão pertinentes à sociedade contemporânea, parece-nos uma forma de tentar direcionar o enfoque social de forma a possibilitar que grupos até pouco tempo atrás silenciados e desvalorizados possam tornar-se, também, protagonistas de suas próprias histórias, ao invés de só aceitar que falem por eles.

2 CAPÍTULO I: GÊNERO E LITERATURA – BREVE RETROSPECTO

Em nossa sociedade, de sistema capitalista¹, as mulheres têm sido historicamente oprimidas e excluídas da vida produtiva, além âmbito doméstico. A historiadora francesa Michelle Perrot, no início do seu livro *Minha História das Mulheres Brasileiras*, fala da dificuldade maior que se tem para fazer levantamentos, pesquisas e retrospectivas históricas quando se trata de histórias das mulheres. Ela afirma que, para fazer o levantamento histórico, é fundamental o acesso a vestígios, fontes, documentos, e que: “[...] isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios” (PERROT, 2007, p. 21). Ou seja, por muito tempo as mulheres ficaram de fora das representações, das produções culturais e dos circuitos de poder.

Por gerações, a norma foi a submissão feminina e o confinamento ao lar, com mulheres restritas aos papéis de esposa, de genitora e responsáveis, unilateralmente, pelas atividades domésticas, pela educação e pelos cuidados com a prole. Neste sentido, o sociólogo Giddens evidencia que “[...] em quase todas as culturas, as mulheres carregam a responsabilidade principal de cuidar das crianças e do trabalho doméstico, enquanto os homens nascem com a responsabilidade de sustentar a família” (GIDDENS, 2005, p. 107). Porém, destacamos aqui a relação destas formas de opressões de mulheres com o sistema econômico vigente, o capitalista, pois se pesquisarmos sobre modelos distintos de organizações sociais, percebemos que existem estudos de arqueólogos, entre outros investigadores, que mostram que estas arbitrariedades e imposições não ocorriam em algumas sociedades - nas matriarcais, por exemplo.

A clausura das mulheres no lar e a imposição desta tríade coercitiva como únicos projetos de vida (esposa, mãe e doméstica) privou-as, por muitos séculos, de receber o saber escolarizado, ter uma formação intelectual superior e mesmo um ofício na vida produtiva, no

¹ O sociólogo Afrânio Mendes Catani, no livro *O que é Capitalismo* (1981), define-o, numa perspectiva histórica, baseada em Karl Marx, como “[...] um modo de produção cujos meios estão nas mãos dos capitalistas, que constituem uma classe distinta da sociedade”; “[...] um determinado modo de produção de mercadorias”, sendo, “[...] também um sistema no qual a força de trabalho se transforma em mercadoria” e faz-se necessária “[...] a concentração da propriedade dos meios de produção em mãos de uma classe social e a presença de uma outra classe para a qual a venda do trabalho seja o único meio de subsistência.” Já Modo de produção, segundo Catani, “[...] entende-se tanto o modo pelo qual os meios necessários à produção são apropriados, quanto às relações que se estabelecem entre os homens a partir de suas vinculações ao processo de produção”.

mercado de trabalho. Tal fato é, infelizmente, tão recente, que na década de 1960, a autora e ativista feminista Betty Friedan lançou um livro considerado um dos mais importantes do século XX: *Mística Feminina* – uma análise minuciosa de um estudo realizado com mulheres norte-americanas. Segundo a autora, o pós Crise de 1929 e o período pós-Segunda Guerra trouxeram novamente à tona o conceito de “dona de casa perfeita, esposa e mãe” (que havia sido duramente confrontado nas décadas anteriores), estimulado e reforçado pela mídia. Friedan entrevistou centenas de mulheres compelidas a estes papéis, restritas unicamente à dedicação ao lar, para tentar entender suas insatisfações frente às desigualdades de tratamento entre homens e mulheres, principalmente na esfera doméstica. Uma das frases mais marcantes do livro é: “Ninguém dava muita atenção à dona de casa culta.” (FRIEDAN, 1971, p. 23). Concluiu que, assim como ela mesma, aquelas mulheres entrevistadas não se sentiam felizes e plenamente realizadas apenas lavando louça, cozinhando, sem exercer qualquer atividade intelectual e/ou subjetiva, e mesmo algumas poucas que estudaram não eram levadas a sério.

A denúncia de Friedan não se aplicava apenas aos Estados Unidos. Tratava também da mulher brasileira e de tantas outras nacionalidades em que o capitalismo e o patriarcado regiam a sociedade. Ou seja, praticamente não havia meios ou incentivos para que as mulheres, em determinadas épocas, estudassem, tivessem uma formação intelectual, desenvolvessem algum projeto pessoal e fossem ativas no mercado de trabalho, com autonomia financeira e liberdade de escolhas sobre suas próprias vidas. O controle sobre os corpos e o trabalho das mulheres esteve sempre presente no sistema capitalista.

Foucault, filósofo e pensador francês, em *Vigiar e Punir* (1987) teoriza sobre as relações de poder na sociedade e as formas com que, desde os séculos XVII e XVIII, a disciplina e o controle vêm sendo exercidos através de posições hierárquicas sobre os corpos. Diferentemente dos mencionados séculos, quando as punições eram mais físicas, Foucault mostra as diferenças que ocorreram até os séculos XVIII e XIX, porém, mudanças não positivas, mas simplesmente diferentes: novas formas coercitivas e disciplinantes permaneceram no bojo da sociedade burguesa. “O poder sobre o corpo, [...] tampouco deixou de existir totalmente até meados do século XIX.” (FOUCAULT, 1987, p. 20), afirmou o filósofo.

Pensemos, portanto, nos poderes disciplinatórios impostos às mulheres em uma sociedade patriarcal. Se os homens imputam poderes uns sobre os outros, o que diremos sobre as mulheres: “Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce?”, indaga Foucault (1987, p. 20), para em seguida responder:

“[...] Pois não é mais o corpo, é a alma. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições. (FOUCAULT, 1987, p. 20).

Para melhor compreender essas formas coercitivas em várias instâncias na modernidade, transcrevemos uma citação bastante explicativa do filósofo:

A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas.”. (FOUCAULT, 1987, p. 164-165)

Como vimos, as dominações sobre os sujeitos permaneceram, embora de forma menos “visíveis” (ou nem tanto), mas certamente muito eficientes. Tanto que ainda nos dias atuais essas práticas de “docilização” e sujeição dos corpos coexistem, muitas vezes, em várias esferas sociais, junto a falsos discursos e ideias de liberdade e autonomia, sendo exercidas através de várias instâncias, como as igrejas, instituições políticas, etc: o biopoder. Rodrigues (2016, p. 28-29) resume bem o conceito de biopoder para Foucault:

Para Foucault, como está dito em *Vigiar e Punir* (2007), biopoder é um mecanismo de controle social, surgido no final do século XVIII, com objetivos de disciplinar e, conseqüentemente, controlar e punir, quando for o caso, o modo de vida dos indivíduos (inclusive em suas vidas privadas) e os arranjos sociais relativos aos rituais de uniões afetivas, reprodução, nascimento, doenças, morte, dentre outros possíveis usos dos corpos, a fim de torná-los ‘corpos dóceis’, disciplinados, higienizados, organizados e úteis. (RODRIGUES, 2016, p. 28-29)

Fazendo um retrospecto histórico acerca de variados discursos pejorativos que inferiorizavam a imagem da mulher, principalmente declarações de cunho religioso e algumas proferidas por renomados filósofos, além de apresentar também algumas das violentas formas

de submissões de mulheres ao longo dos séculos em todo o mundo, o escritor Mansour Challita, em um artigo intitulado *A Guerra dos Sexos*, publicado no jornal Folha de Londrina, em 1999, escreveu que: “Quando se avaliar o século XX no seu conjunto, sua característica mais destacada não será, provavelmente, nem suas guerras nem seus robôs, mas a sensacional libertação da mulher de sua milenar sujeição ao homem”. Nesta nossa sociedade, em que o sistema patriarcal (em que os homens, déspotas detentores dos poderes centrais, determinam e comandam a política e a moral, o controle das propriedades, ou seja, são criadores e possuidores de todos os privilégios sociais), é, por sua vez, um dos pilares do capitalismo, essa “libertação” (entre aspas, pois julgamos que ela não seja plena ainda) das mulheres de que fala Challita é uma lânguida trajetória de sangue, suor, lágrimas e até mesmo mortes.

Embora tal libertação das formas de sujeição das mulheres dentro desse sistema capitalista-patriarcal ainda não seja plena e satisfatória, e que os homens continuem, majoritariamente, com as rédeas do mundo ainda bastante entranhadas em seus dedos, capitaneando a vida das mulheres através do controle do corpo e do trabalho, a partir da lógica desse sistema, reconhecemos que sim: em paralelo ao que nos mostra a história, a mulher tem conseguido conquistar espaços sociais, embora ainda esteja longe de ser de forma simétrica, igualitária.

Isso posto, entendamos então que feminismo² e o movimento feminista, ou melhor, os movimentos feministas ocorridos no desdobrar destes últimos séculos, foram, em boa parte, os responsáveis por isso, à medida que reivindicaram, contumazmente, a atenção às pautas das mulheres e à igualdade de gênero. Entendemos gênero, nesta pesquisa, no sentido literal do uso do conceito, isto é, enquanto uma forma de compreender como se organizam socialmente as relações entre os sexos, ou como: “[...] uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado.” (SCOTT, 1989, p. 75). Ou seja, compreendemos as relações de gênero como os papéis sociais que são impostos a partir do sexo do indivíduo, antes mesmo deste nascer, determinando, por exemplo, que o homem seja responsável pelo sustento financeiro da casa e que as mulheres, tendo já também uma vida produtiva no mercado de trabalho ou não, sejam ainda incumbidas da maior parte – se não toda – das atividades no âmbito doméstico.

Como supracitadamente mencionado, com as mudanças político-histórico-sociais que aconteceram nos últimos séculos e nas últimas décadas no mundo - afunilando para o nosso

² Defendemos aqui o conceito de feminismo pautado na autora e teórica feminista Bell Hooks (2018, p.16) que enfatiza: “[...] dito de maneira simples, feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão.”

país - especialmente em virtude do(s) movimento(s) feminista(s) e dos espaços e direitos a passos miúdos conquistados, as mulheres têm conseguido adentrar um pouco mais outros âmbitos que não apenas o doméstico, garantindo o direito de votar, estudar ou trabalhar em qualquer profissão desempenhada anteriormente apenas por homens. Entre estas, garantindo também espaço e visibilidade no campo literário – não mais apenas como leitoras, mas agora também como escritoras, muito embora ainda não de forma igualitária ou satisfatória, pois as desigualdades mais diversas ainda permeiam todas as esferas da nossa sociedade.

Conquistar o direito de escrever, publicar e garantir um reconhecimento da literatura de autoria feminina também não foi e não tem sido fácil. A história nos mostra que a incorporação das mulheres no mundo letrado foi árdua. Somente raras mulheres em séculos anteriores escreveram e publicaram alguma obra literária: este era mais um dos direitos ditos masculinos. Bonicci (2007) elucida que, à primeira vista, uma tradição literária seria algo completamente difícil, pois o patriarcalismo prevalecente sempre exaltou o homem e a figura do escritor, à medida que sempre marginalizou e silenciou mulheres que almejavam publicar suas produções e formas de enxergar o mundo, fossem estas na ficção ou em outra categoria textual.

De acordo com Meyer (1990), conforme citação de Bonicci (2007, p. 77), elementos como o patriarcalismo, o analfabetismo e a exclusão de mulheres em qualquer instância no Brasil Colônia, bem como fortes resquícios coloniais após a Independência e a cultura machista decorrente destes, relegaram obras de autoria feminina ao esquecimento, além das pesadas críticas que estas recebiam. Percebemos então que, além de um laborioso percurso de lutas para garantir o direito ao estudo, quando as mulheres começaram a querer adentrar o universo literário, enfrentaram mais resistência, preconceitos e desvalorização de suas produções, principalmente para conseguir publicá-las, pois os pilares sexistas ainda determinavam que lugar de mulher não era fazendo literatura (nem ciência, nem política, etc.). As pioneiras, por desafiarem tais regras, eram vistas sempre sob uma ótica masculinizada.

Bonicci e Zolin (2009), apud Lins (2014), afirmam que

Ao longo da história, as mulheres tiveram suas produções analisadas com base numa hierarquia sociocultural de base sexista, que considerava a capacidade intelectual feminina inferior à masculina, por estar o sujeito mulher associado ao espaço restrito do lar e às funções da maternidade. Com o tempo, as mulheres, motivadas pelas lutas feministas, reagiram contra o fato de a escrita de mulheres ser julgada, não pelo seu valor estético de literatura, mas pelas posições preconceituosas que marcavam o discurso

patriarcal e promoveram a revalorização da escrita feminina, criando um novo espaço onde as mulheres puderam refletir uma visão própria de si e do mundo, ganhando respeito dentro de um universo quase que exclusivamente representado por homens. (BONNICCI e ZOLIN, 2009, apud LINS, 2014, p. 26)

Ademais, não foi por falta de vontade ou de competência que as mulheres viveram por tanto tempo exclusas do universo literário, mas sim pelas condições a que elas foram submetidas desde os primórdios, como bem expôs a escritora Virgínia Woolf em seu ensaio *Um teto todo seu*: “[...] e as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos.” (WOOLF, 1985, p. 141)

A falta de recursos financeiros das mulheres, por muito tempo, também foi mais um dos empecilhos que as impediam de ser escritoras publicadas e lidas. Ser casadas com homens bem-sucedidos, financeira e profissionalmente, nunca foi garantia para que estas mulheres pudessem realizar suas subjetividades, aspirações pessoais ou profissionais, pois o dinheiro pertencia aos homens; eles o utilizavam como bem entendiam e, além de já garantirem o “sustento” da casa, devido ao machismo e recato feminino impostos em cada época, certamente não empenhariam o patrimônio deles para fazer das esposas escritoras ou nada que as fizessem ter uma maior visibilidade social, não as ajudariam para que fossem nada além de “donas de casa”. Foi sobre a necessidade de uma certa independência econômica e autonomia sobre as próprias vidas que Virgínia Woolf discorreu neste supracitado ensaio. Para ela, as mulheres não conseguiriam escrever sem essa emancipação financeira e sem um espaço próprio para esse fim: a produção literária.

Para o crítico literário e sociólogo brasileiro Antonio Candido, a literatura é um direito básico de todo ser humano, pois, segundo ele, a ficção auxilia na formação dos sujeitos, atuando diretamente na construção de caracteres. Em *Direitos Humanos e Literatura*, ele afirma que “[...] a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.” (CANDIDO, 1989, p. 122)

Candido coloca a literatura em alto patamar, julga-a como ferramenta imprescindível na formação de seres sociais, mas a realidade é que o meio literário, embora tenha o seu cerne tanta relevância, sempre foi muito elitista, machista, sectário, excludente, espelhando, dessa forma, inúmeras desigualdades presentes em todos os espaços da sociedade. Sabemos o quanto as mulheres foram, por séculos, excluídas deste âmbito, e mesmo quando conseguiram

começar a penetrá-lo, permaneceram sendo recusadas nos cânones literários. Por muito tempo, só homens publicavam, e as mulheres, quando o faziam, geralmente eram sob pseudônimos masculinos para conseguirem aceitação. Virgínia Woolf, ainda em *Um teto todo seu*, resumiu esta condição: “Arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher” (WOOLF, 1985, p. 21). E isso não se restringe à escrita de mulheres: aquilo que fugia do padrão branco-europeu, da sua cultura, das suas visões de mundo, não tinha espaço na literatura canônica (o que não implica dizer que demais grupos não escreviam/produziam). Mulheres, negros, indígenas, LGBTQI+³, periféricos, entre outros grupos de menos visibilidade e poder social, muito lentamente é que foram derrubando as heranças do colonialismo⁴ - até hoje tão fortemente atuantes – e estas não apenas no universo da literatura.

Bonicci (2007) complementa o entendimento deste processo no cenário nacional, afirmando que

A Segunda Onda Feminista no Brasil⁵ provocou uma revolução nessa situação. Várias obras “esquecidas” de autoria feminina, publicadas no século 19 e no início do século 20, foram e continuam sendo republicadas; a tradição feminina (abrangendo escritoras, profissionais, proprietárias, pesquisadoras, revolucionárias, etc.), com seu vasto número de nomes, foi recuperada através de biografias de mulheres; pesquisas referentes a obras literárias; trabalhos sobre a imprensa feminina, com detalhes e motivações das mulheres escritoras; historiografia feminina, especialmente aquela concentrada no período colonial e pós-Independência, a qual está fazendo grandes avanços nos setores de demografia, política, sexualidade, comportamento, lutas femininas, disciplinarização, estereótipos, lutas para emprego e participação política entre outros. (BONICCI, 2007, p. 77)

³Para referir-se à comunidade, de forma inclusiva e respeitosa, a antiga sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes) passou a ser, na atualidade, LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais e o +, que engloba todas as outras letrinhas de LBTT2QQAAP, como o “A” de assexualidade e o “P” de pansexualidade)

⁴O sociólogo e professor Boaventura de Souza Santos explica o colonialismo enquanto “[...] modo de dominação”. E “[...] todo o modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais. Às populações e aos corpos racializados não é reconhecida a mesma dignidade humana que é atribuída aos que os dominam. São populações e corpos que, apesar de todas as declarações universais dos direitos humanos, são existencialmente considerados sub-humanos, seres inferiores na escala do ser, e as suas vidas pouco valor têm para quem os oprime, sendo, por isso, facilmente descartáveis.”

⁵ Segundo Moura (2018), em artigo publicado na PRAÇA – Revista Discente de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, o início do movimento feminista é conhecido como “Primeira Onda” e chegou ao Brasil no século XIX. Ela contextualiza e resume este primeiro momento: “O movimento feminista surge na Europa no século XVIII, fruto de uma onda de questionamentos e inquietações femininas provocadas pelo fim do isolamento doméstico causado pela Revolução Industrial e pelos ideais de igualdade vindos da Revolução Francesa.”

As décadas de 1980 e 1990, segundo Lins (2014), foram fundamentais para a consolidação e legitimação da produção das mulheres, enfocando a renovação da identidade feminina, “[...] uma vez que o feminismo se fortalece como política de desconstrução das dicotomias que definiam a posição social da mulher com base na categoria do sexo.” (LINS, 2014, p. 27). Percebemos, então, o quão a validação das obras de autoria feminina só começou a ocorrer com a ajuda das lutas do movimento feminista, pois este buscava, além de tudo, desconstruir estereótipos e papéis de gênero que prejudicavam as mulheres em vários sentidos.

No Brasil, o processo de quebra de paradigmas das mulheres quando começaram não só apenas a escrever, mas também a serem publicadas e lidas, não foi um processo fácil e nem rápido. Seguindo o mesmo circuito de dificuldades encontradas por mulheres no resto do mundo, as autoras brasileiras também levaram muito tempo até conseguirem vez e voz dentro da literatura, de forma a conquistarem reconhecimento das suas produções enquanto expressões artísticas. Entendemos com mais clareza a lentidão desse processo, acerca da produção de autoria feminina no Brasil, quando Bonnici, *apud* Lins (2014), afirma que

A literatura produzida por mulheres no Brasil, assim como as vozes de outras minorias, foi alvo de discriminações, recebendo o necessário reconhecimento somente no final do século XX e, apesar de muitas mulheres terem assumido publicamente a tarefa de expressar-se através da literatura, somente a partir de Clarice Lispector se pode notar um sistema de influências literárias que inaugura a tradição para a escrita feminina brasileira. (BONNICI *apud* LINS, 2014, p. 25-26).

Tendo em vista que Clarice Lispector iniciou suas publicações na década de 1940, obtendo um reconhecimento maior só décadas depois, percebemos o quão tardio foi que outras autoras pós-Clarice puderam também obter espaço e valorização no âmbito literário nacional.

2.1 As mulheres e suas escritas na literatura contemporânea

A literatura se constitui, como disse Dalcastagnè (2012), de um território contestado, isto é, um espaço de disputa, como frisa a pesquisadora. Para ela, qualquer espaço é rivalizado, seja ele no âmbito literário ou registrado em mapas sociais. A estudiosa justifica que, nos dias de hoje, cada vez mais os grupos historicamente marginalizados contestam seus

lugares sociais, e essas vozes oprimidas reclamam também a amplitude literária. Essas novas vozes sociais contestam, penetram a bolha literária e produzem. Um notório crescimento das produções desses grupos até pouco atrás silenciados tem sido observado, e entre esses agrupamentos minoritários que vêm produzindo está o das mulheres, que vêm conseguindo caminhar no sentido de superar a dicotomia entre o público e o privado.

Refletir e falar sobre o sujeito mulher na cena literária, seja na função-autor ou mesmo visando investigar quais tipos de representações se faz da mulher no universo literário, requer uma contextualização histórica, e esta já iniciamos anteriormente. Falaremos agora, brevemente, acerca da mulher na literatura contemporânea e, para tal, é importante, inicialmente, o alerta da pesquisadora Rodrigues (2016) de que a expressão “escrita feminina” (ou “dicção feminina”) encontra-se em desuso, tendo sido substituída, na atualidade, por “escrita de mulheres”; isso desde que os estudos de gênero debruçaram-se sobre as produções literárias e colocaram em cheque o fato de a primeira estar atrelada unicamente ao sexo biológico e não o sexo enquanto socialmente construído.

Tendo isso colocado, evoquemos novamente a compreensão do quão dificultoso e árduo foi para que o sujeito mulher (salientamos que este enquanto categoria plural, “mulheres”) se engendrasse enquanto escritoras e autoras⁶ no bojo de uma sociedade capitalista e patriarcal, profundamente fissurada e marcada pelos papéis de gênero. Vimos que, apesar de tantas repressões e seculares silenciamentos, mesmo numa relação de desigualdade em relação às produções dos homens, mulheres passaram a assumir a autorias de livros e estes não apenas literários, mas também no âmbito das ciências e em várias outras esferas destinadas anteriormente apenas a homens. Ainda assim, por exemplo, pesquisas realizadas na Universidade de Brasília em 2005 (recente, de certa forma) para o mapeamento de romances publicados por mulheres pelas principais editoras do país, mostraram que nos últimos quinze anos que antecederam aquela data, as autoras não chegavam a 30% do total de escritores editados. (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 128)

Bonicci (2007) explica que com a preocupação da Segunda Onda Feminista em fazer o levantamento de textos e publicações feitas por mulheres, chegou-se à constatação de que dentre as muitas mulheres que escreviam, poucas conseguiam publicar, mas quando isso ocorria, em geral seus textos eram suprimidos ou recebiam pouca atenção, sob a acusação de serem textos ruins ou de menor valor em comparação aos de autoria masculina. Esse foi um

⁶Já comentamos um pouco sobre este ponto anteriormente, dentro do breve retrospecto que apresentamos.

dos fatores, segundo o autor, para o número reduzido de escritas de mulheres. Ele evidencia que a redescoberta de muitos desses textos ditos como “perdidos” ou “esquecidos” concebeu a evolução da crítica literária feminista, e que as escrituras de mulheres passaram a ter mais visibilidade após a “[...] revolução no conceito de cânone literário ocorrida na segunda metade do século XX como consequência das teorias pós-modernas.” (BONICCI, 2007, p. 28)

Possivelmente esse atraso levou muitas escritoras a, em suas produções iniciais, não problematizarem muito os modelos opressores no quais estavam inseridas, ou mesmo não abordarem questões de ordem mais social e temas relativos às esferas mais ocupadas historicamente pelos homens. Em contraponto, na literatura contemporânea, conforme afirma Araujo (2018)

[...] as ficções e narrativas contemporâneas estão imersas em um constante conflito [...] as personagens femininas são construídas a partir de conflitos internos e existenciais, e a busca pela identidade configura o plano central do enredo. As estruturas sociais transformam os personagens em seres divididos, fragmentados, que tentam se encontrar consigo mesmos. Desse modo, se antes as mulheres representavam na literatura um modelo único e projetado para a contenção dos corpos, hoje não se dá esse modelo. As categorias do mundo pós-moderno estão fluidas, híbridas e a identificação parte do subjetivo, portanto, abre espaço para as crises de identidade e a suposta necessidade em encontrá-la. (ARAUJO 2018, apud XAVIER, 1991, p. 19)

Brum e Appel (2011) complementam tais elucidações, expondo que: “[...] evidencia-se, portanto, o surgimento de uma nova mulher que assume tanto uma literatura lírico-sentimental quanto uma literatura ético-existencial e ainda revela a ambiguidade inerente ao ser humano”. (BRUM e APPEL, 2011, p. 6). Na literatura feita nos dias atuais, as pesquisadoras relatam a observação de que, em relação à personagem nas produções contemporâneas, há uma espécie de exposição e de “[...] mergulho em seu mundo íntimo, de forma a buscar uma explicação para as angústias que a vida traz, remexendo em dilemas de natureza vária (social, existencial, comportamental, imaginária etc.) a fim de encontrar um sentido.” (BRUM e APPEL, 2011, p. 9) Ou seja, personagens que estão tensionando acerca dos dilemas do mundo pós-moderno, problematizando e buscando explicações para as situações cotidianas que vivem.

O professor Antonio de Pádua Dias da Silva (2010), empreendendo estudos de produções de autoria feminina, constatou que a escrita contemporânea de mulheres apresenta geralmente aquilo que Rodrigues (2016) resumiu como sendo, muito expressivamente: “[...] fincada nos aspectos sensoriais que remetem a vivências historicamente atreladas a elas, como

confinamentos, o silêncio imposto, a maternidade e a expressão singular dos afetos que se presentificam no que seria uma ‘escrita com o corpo’.” (SILVA, 2006, apud RODRIGUES, 2016, p. 48).

Destarte, compreendemos que as narrativas de autoria feminina são constituídas, bem recorrentemente, pelas experiências vividas em várias esferas culturais e sociais. Através de seus personagens, elas conseguem transpor os limites da realidade, introduzi-los na ficção e construir sentidos, pois

[...] o olhar, o foco, os aspectos predominantes, a crítica, as visadas, as reflexões, reestruturações, redimensionamentos, desconstruções e reposicionamentos de lugares de mulheres e homens (via personagens) são melhor ou mais profundamente discutidos/abordados na escrita de autoria feminina, uma vez que a posição de mulher escritora, histórica e culturalmente, era alocada na posição de *outro*. (SILVA, 2010, p. 38)

Neste sentido, Dalcastagnè (2007, p. 130) alude que as mulheres constroem uma “[...] representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero”. Porém, ela ressalta que isso ocorre quando as personagens são brancas; “[...] caso contrário as marcas de distinção são bastante reforçadas, talvez até mais do que nas obras masculinas.” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 130)

Sabendo que toda obra literária se constrói, naturalmente, a partir de um recorte da realidade, resta-nos analisar e problematizar então de quais lugares sociais estas mulheres escritoras estão produzindo e se, por exemplo, as mulheres negras já estão tendo também mais espaço, tanto nos papéis de autora quanto nos de personagens representadas positivamente, livres de arcaicos estereótipos e da objetificação de cunho sexual.

A pesquisadora Dalcastagnè (2001) afirma também acerca dos estilos que influenciam a escrita das mulheres escritoras na contemporaneidade que

[...] é curioso observar, ainda uma grande ausência entre esses textos: Clarice Lispector. Deliberadamente ou não, as novas autoras parecem evitar a proximidade com o estilo da mais canônica de nossas escritoras, que se tornou uma espécie de paradigma da “escrita feminina”, fugindo de uma influência que seria asfixiante. É mais perceptível a presença de Lygia Fagundes Telles, tanto nos temas quanto na forma, no que talvez seja o reconhecimento implícito de sua posição como a mais importante prosadora brasileira viva. Como se vê, a literatura brasileira escrita por mulheres já possui suas próprias tradições, a serem seguidas, negadas ou reinventadas (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 25)

muito embora seja notório, no caso de Marília Arnaud, que sua escrita recebe grande influência da Clarice Lispector - fato constatado em nossa pesquisa e também em muitas resenhas e análises do seu trabalho, bastando pesquisar sobre e ler para confirmar.

Hoje, embora estejamos sempre, com base nos autores estudados, frisando que ainda não há uma justa paridade entre as produções dos homens e das mulheres, sabemos que já não faz mais sentido algum dar espaço e visibilidade apenas aos discursos literários na voz masculina e perpetuar as opressoras e limitantes visões androcêntricas. Urge a necessidade de que cada vez mais não apenas mulheres, mas também outros grupos silenciados socialmente, ocupem todas os espaços e que possam, através dessa esfera discursiva que é o texto literário, construir também seus sentidos, narrar suas histórias e visões de mundo. Rodrigues (2016) defende que

[...] a visão do texto literário de autoria feminina que as mulheres empreendem permite um intercâmbio entre o que é lido e o que é vivido: quando uma mulher se propõe a ler uma autora, não é uma mulher que olha para outra mulher apenas, mas sim uma mulher que consegue se ver no escrito e olhar também para si mesma, uma vez que autora e leitora ocupam um mesmo lugar subjetivo e minoritário. (RODRIGUES, 2016, p. 20)

Como postula Rodrigues (2016), reconhecemos nesta pesquisa a necessidade imensa de dar vez e voz às produções feitas por mulheres, tendo sido esta uma das motivações para a realização desta pesquisa. Para Bonicci (2007), houve e há, contemporaneamente, uma subversão das mulheres ao ocuparem, mesmo que a passos lentos, o cerne literário. Essa insubordinação se dá seja pelo simples fato de mulheres escreverem e poderem publicar nesse espaço que por tantos séculos não lhes coube, ou seja, pelas formas com que, nas produções atuais, elas apresentam outras possibilidades para além dos papéis caracterológicos advindos do capitalismo patriarcal. Para ele, há um confronto com o androcentrismo⁷ e explica que nos espaços dos textos literários

[...] a literatura de autoria feminina contemporânea adotou várias alternativas: (1) a representação positiva através de personagens femininas fortes, independentes dos protagonistas masculinos; (2) a introdução de uma literatura que focaliza áreas específicas ou unicamente femininas (experiência de nascimento ou estupro ou de ser ignorado pelos homens); (3) a mera focalização da consciência da personagem feminina sem atitudes conscientemente políticas ou de confronto. Não se pode negar que as alternativas acima não sejam incontestes. Porque muitas vezes os romances centrados na mulher tornam-se outras versões do romance do século 19

⁷ Bonicci explica, na mesma obra (2007), que “androcentridade” e “androcêntrico”, ou ainda “centralizado no homem” são “termos introduzidos por feministas para descrever a ideologia e a atitude baseadas numa perspectiva masculina e que ignora os interesses e a perspectiva feminina.”

(COWARD, 1984; CARVALHO GENS, 2002), importa que, erradicado o autocentrismo, a mulher escreva, que seja lida apropriadamente e que seja constituída uma prática crítica centrada nela. (BONNICI, 2007, p. 28)

Com base nessas teorias de caráter “subversivo” elencadas por Bonicci (2007), podemos adiantar que a escritora contemporânea Marília Arnaud, autora do *Suíte de Silêncios* (2016), nosso *corpus* analítico, traz para o seu texto, objeto de nossa análise, duas das três alternativas por ele elencadas. Embora tenhamos na narrativa uma mulher como protagonista, ela, diferentemente da alternativa 1, não é representada de forma muito positiva, nem sendo tão “forte” (embora este adjetivo para referir-se a ela, frente a tudo que passou, seja discutível e dependente do ponto de vista, como veremos no capítulo de análise), “nem independente” dos personagens masculinos, muito pelo contrário. Porém, temos concomitantemente a este ponto negativo os pontos 2 e 3, pois o livro aborda em primeiro plano temas especificamente femininos, também como veremos posteriormente; além de focar a narrativa na consciência da narradora e personagem principal, direcionando o protagonismo para suas emoções e memórias, certamente para dar maior visibilidade aos temas sociais envolvidos, como acreditamos e defendemos nesta pesquisa.

Com suas escritas, as mulheres contribuem para criar na sociedade contemporânea novas formas, sentidos e visões onde ela(s) têm mais autonomia para poderem expressar o que pensam e buscar romper velhas e enraizadas concepções patriarcais, gerando uma literatura em que há espaço para que as próprias mulheres atuem em várias conjunturas enquanto intelectuais e seres sociais, congênera aos apontamentos de Brum e Appel (2011). Para Dalcastagnè (2001), obras de autoria feminina na contemporaneidade “[...] são livros que merecem atenção, quando menos por recortarem um pouco das preocupações e do imaginário das mulheres brasileiras desta virada de século.” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 25)

2.2 As cartas e as literaturas pós-autônômas

A prática de escrever cartas, especialmente como forma de comunicação, é muito longeva. A carta, objeto principal do gênero chamado epistolar, é ainda “[...] considerada um dos gêneros fundamentais às investigações linguísticas, sobretudo na perspectiva histórica da língua e do texto, uma vez que guarda as marcas das condições de produção de diferentes sincronias passadas.” (SILVA e GOMES, 2017, p. 208)

Em sua tese de doutorado, na qual examinou as *Novas Cartas Portuguesas*, Cunha (2015, p. 79), embasada teoricamente em Miranda (2000, p. 42), historiciza que o gênero epistolar é um dos mais vetustos e “canônicos” na tradição das letras. Afirma que as cartas já eram utilizadas por famosos filósofos gregos como Platão, Epicuro e Isócrates, pois estes as escreviam para transmitir preceitos aos seus discípulos, ou então, nelas dissertavam sobre conteúdos de caráter público e encaminhavam a pessoas de alto prestígio social. Elenca ainda as cartas de natureza privada, que: “nos informam acerca das posições filosóficas e políticas na Antiguidade e que constituem preciso manancial para a história das ideias; até as cartas literárias que são assimiladas ao romance.” (CUNHA, 2015, p. 79, apud MIRANDA, 2000, p. 42)

Semelhantemente, traçando um retrospecto acerca do gênero epistolar, Domingos (2016) aponta que

[...] de acordo com Brighelli (2003), os primeiros documentos de escrita que podem ser considerados epistolares datam do século III a.C. Trata-se de bilhetes administrativos da dinastia do Ouro na China, e de uma correspondência real redigida em sumério, a língua escrita mais antiga da humanidade. Conhecem-se também algumas cartas que datam desse período que não eram endereçadas aos homens. Seu intuito era criar e manter um diálogo com o divino. Escreviam-se cartas para os deuses da mesma forma que hoje, em Jerusalém, fiéis deixam cartas endereçadas a Deus entre os tijolos do Muro das Lamentações. Assim, as primeiras formas de escrita epistolar têm uma função essencialmente política e religiosa (ou seja, eram cartas públicas, não privadas). É sobretudo durante a antiguidade greco-latina que o envio de cartas privadas começará a ter destaque. (DOMINGOS, 2016, p. 22, apud BRIGHELLI, 2003)

Sabendo a importância e a função social que a carta exerce há tantos séculos na humanidade, e compreendendo que, com o passar do tempo, essas esferas comunicativas exerceram inúmeras finalidades, ainda conforme Domingos (2016), no Brasil

[...] o Padre Antônio Vieira, no século XVII, foi o primeiro epistológrafo de quem se tem notícia. Durante toda sua vida ele escreveu uma grande quantidade de cartas que tinham como objetivo relatar todos os acontecimentos importantes do Brasil para a corte portuguesa. [...] Considerado por muitos como um dos precursores do pensamento brasileiro, o padre já tratava em suas cartas da eleição de chefes locais, propondo uma justiça localizada, uma moeda regional e uma certa autonomia para o Brasil, sem romper os laços com a comunidade portuguesa. (DOMINGOS, 2016, p. 26)

Como vimos, tanto no Brasil quanto em diversas outras partes e épocas pelo mundo inteiro, as cartas foram meios muito utilizados para informar, transpor notícias, expor

conteúdos de interesse público; podendo assumir, segundo Silva e Gomes (2017, p. 208), as incumbências, por exemplo: de apresentar um relato histórico-geográfico (como a Carta de Pero Vaz de Caminha), uma petição de emprego ou de exoneração, ou até mesmo o papel de uma obra literária, como trazem os autores o exemplo das *Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado* (datadas do século XVII). Domingos (2016, p. 25) aponta que a primeira obra fictícia composta de cartas que se tem notícias data do ano de 1669, chamada *Lettres de La Religieuse Portugaise*, e foi o primeiro romance epistolar francês. Essas cartas, cinco, segundo a pesquisadora, criaram o gênero conhecido como romance epistolar, e eram tão expressivas e espontâneas que os leitores por muito tempo creram-nas verdadeiras e não produções fictícias.

O gênero epistolar evoluiu em concomitância com o tempo, tendo suas funções sido moldadas e adequadas a cada época e contexto, mas sempre tendo a carta como “mãe” do gênero, conforme Silva e Gomes (2017, p. 208). Para os autores, a carta é “[...] um gênero que perpassa diferentes universos discursivos, a exemplo da carta no domínio pessoal (cartas de família, de amor), no domínio jornalístico (carta do leitor, carta do redator) e no domínio comercial (carta de referência, memorando).” (SILVA e GOMES, 2017, p. 208).

Nosso *corpus* analítico, o livro *Suíte de Silêncios* (2012), oferece uma literatura baseada especificamente em cartas pessoais. Em se tratando da protagonista, não fica muito explícito se são várias cartas ou apenas uma longa, nostálgica e minuciosa, embora cremos que seja a segunda opção; temos acesso apenas ao conteúdo da(s) missiva(s), narrando detalhes da vida da protagonista em *flashbacks*, sem a aparição de elementos tradicionais como data, remetente e destinatário. As marcas textuais ao longo da narrativa evidenciam apenas que se trata de carta(s), e que esta(s) se destina(m) a João Antônio, ex-amante da narradora. Há também uma menção a cartas escritas pela mãe da protagonista e a ela direcionadas, mas não temos acesso ao conteúdo delas, como veremos adiante. Silva e Gomes (2017, p. 209) conceituam a carta pessoal como uma “[...] forma de comunicação influenciada por características informais e espontâneas. Silva e Gomes (2017, p. 208, apud SOUZA, 2012) reiteram ainda que “[...] as cartas pessoais são essencialmente marcadas pela espontaneidade, proximidade comunicativa e por diferentes níveis de intimidade entre remetente e destinatário.”

Trazendo para os dias atuais, com o advento das novas tecnologias, sabemos o quão a escrita à mão tem sido cada vez mais substituída por formas comunicativas mais dinâmicas e rápidas. A *internet* possibilita contato com qualquer parte do mundo, em milésimos de

segundos, bastando apenas alguns cliques em aparelhos eletrônicos como computadores ou *Smartphones*. Nesse ínterim, as tradicionais cartas escritas utilizando penas ou canetas e redigidas pelas mãos dos próprios missivistas tornaram-se inabituais, especialmente nos grandes centros urbanos.

Hodiernamente, não apenas as formas de grafar as cartas mudaram. A representatividade comunicativa destas também sofreu mudanças. A(s) carta(s) constituinte(s) do livro objeto de nossa pesquisa extrapolam a função comunicativa habitual: elas trazem o leitor para o cerne de uma produção literária que revela não apenas elementos sentimentais da protagonista ou detalhes da sua intimidade, mas elencam uma série de temáticas sociais cabíveis de problematização, conforme veremos adiante, no capítulo de análise do *corpus*. Vale ainda ressaltar que também não fica claro para o leitor se a escriba e protagonista do livro *Suíte de Silêncios* (2012) escreve com seu próprio punho ou se faz uso, por exemplo, de um computador portátil como o *notebook*, já que o verbo “escrever”, utilizado por ela nas páginas iniciais do livro, pode servir aos dois casos.

Pensando as cartas na literatura, para Domingos, em alguns casos elas

[...] vêm carregadas de aspectos literários que podem ser úteis para a compreensão da criação do autor [...] Por isso, a carta não interessa apenas como testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas como objetos metaliterários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação. (DOMINGOS, 2016, p. 30)

No universo literário, a epistolografia é o nome do estudo direcionado às epístolas. Nesta amplitude, originou-se ainda um estilo epistolar que não necessariamente visava ser correspondência, mas, por exemplo, um recurso ficcional. Assim, as cartas muitas vezes são utilizadas por alguns autores para estruturarem produções como novelas, contos ou romances, como é o caso do romance *Suíte de Silêncios* (2012). Afirmam Silva e Gomes (2017, p. 208) que no “[...] universo discursivo da literatura, a missiva também pode, em alguns casos, ser considerada no limite entre os gêneros literários e cotidianos. A diferença entre uma carta pessoal e uma carta literária, por vezes, é muito tênue.”

Portanto, neste século XXI, com a propagação principalmente dos meios eletrônicos de escrita, não apenas o gênero epistolar, sob outras formas e estilos, se revigorou e

modificou, mas também a própria literatura. Rosângela Melo Rodrigues, na obra *Mulheres e amores em ficções de autoria feminina* (2016), alega que

[...] a Literatura das últimas décadas já apresenta aspectos diferentes porque precisou se moldar a mudanças ocorridas nos próprios leitores, que não mais se dispõem a recepção passiva de lições de vida dos mais velhos. Os narradores de agora continuam apresentando suas experiências ficcionalizadas em diversas formas de escrita de si, autoficção e memórias, mas o foco da atenção se direciona com muita envergadura para os ‘fracassos’ de quem escreve. (RODRIGUES, 2016, p.75)

Tais reflexões são interessantes, especialmente trazendo-as para o nosso *corpus*. Algumas mudanças (em relações a estilos ou “formas” literárias anteriores) de que fala Rodrigues (2016), e alguns destes aspectos por ela citados são observados no *Suíte de Silêncios* (2012), por exemplo: a protagonista da narrativa também visa nos apresentar experiências suas através da tecitura de cartas, ou seja, ela almeja o registro e a contação das suas memórias. Contudo, assim como descreve Rodrigues (2016), a exposição de tais memórias nos revela, com muito vigor, os “fracassos” da personagem. Muito mais que conquistas ou relatos de felicidade, o que absorvemos, página a página, são suas dores e seus lamentos. Não são memórias agradáveis ou doces, são amargas, e o leitor imerge no universo lancinante da narrativa.

Também neste debate acerca das alterações ocorridas nos últimos tempos nas esferas literárias e nos seus entornos, as professoras e pesquisadoras Pardo e Dalcastagnè (2017)- discutem que

[...] num debate mais amplo que afeta, entre outros, o próprio caráter do literário e, de maneira visível para o campo acadêmico (mas não apenas) implica o questionamento da função dos estudos literários na atualidade. Se durante muito tempo estes se centraram na análise de gêneros, textos e autores/as canônicos em boa medida, na perspectiva de estar trabalhando com “monumentos ou bens comuns compartilhados” por pessoas de uma determinada tradição e no entendimento da produção literária como um “bem” (Even-Zohar, 1999) –, nas últimas décadas foram se instaurando outras propostas, dependendo das tradições acadêmicas. Cientes do chamado “giro cultural” que os estudos de Humanidades têm experimentado, torna-se imprescindível discutir a incorporação de novos objetos de estudo às nossas áreas habituais de pesquisa. Desse modo, as fronteiras do literário passaram a alargar-se não apenas a outros âmbitos artísticos “tradicionalmente próximos” (cinema, pintura, fotografia, música etc.) como também aos formatos e espaços digitais (cibercultura e outras propostas) e à incorporação de novos elementos repertoriais ou de produtores/as de outros âmbitos e posições no campo literário e na própria sociedade. (PARDO e DALCASTAGNÈ, 2017, p. 14-15)

As alegações das autoras supracitadas vão de encontro às ideias da professora e crítica literária argentina Josefina Ludmer (2011), que defende que a literatura contemporânea é “dessacralizada”, ou seja, desceu do pedestal elitista e de teor extremamente academicista, segundo ela. Essa “queda”, à medida que incorporou novos elementos à ideia de literário, derrubou, inclusive, a própria figura do autor como um ser também sacralizado, quase inalcançável, tendo seu lugar hoje situado em uma espécie de não-lugar, lacônico: ele escreve, as pessoas lêem e isso é tudo, sem endeusamentos.

Para Ludmer (2011), a vida “real” se volta agora com muita força para a ficção, para o texto literário, e, na produção deste, todos podem ser autores; as múltiplas vozes coletivas podem e devem narrar, contar suas histórias. A professora denomina essa literatura atual de “pós-autônoma” e esclarece, em uma entrevista para o *Valor do Rio* (2011), conforme repostada no Blog do Zelmar Guiotto, as diferenças entre as tradicionais literaturas autônomas e as produzidas nos dias atuais

A literatura pós-autônoma é aquela que sai do cerco literário, onde estava encerrada a princípios literários, como os do modernismo. Ela trata de ser outra coisa, como uma investigação histórica, uma biografia, uma crônica, um testemunho. E é fundamental ver que a produção do livro se modifica. [...]A literatura autônoma seria aquela feita em máquina de escrever, antes da tela do computador, sobretudo a dos grandes clássicos dos anos 1960. Já na pós-autonomia, temos muitos escritos provisórios, que lemos e não raramente logo esquecemos. Pode-se dizer que é uma literatura dessacralizada, em geral mais simples do que aquela dos anos 60, que se queria mais densa. Hoje a literatura não ocupa mais um lugar sagrado e pode até se confundir com a leitura de um jornal.

No ensaio *Literaturas Pós-autônomas*, publicado no site Sopro, Ludmer (2010) aclara que as escrituras hodiernas são como que “diaspóricas”, uma vez que estão no limite entre ser e não ser literatura ao mesmo tempo. Elas ficam fora dos parâmetros utilizados nas clássicas literaturas chamadas autônomas, mas ainda presas em seu interior. A autora exemplifica que, por exemplo, nos clássicos latino-americanos dos séculos XIX e XX, havia uma clara distinção entre “realidade” e “ficção”, pois eram como que estanques: neles a realidade era a realidade histórica, e a ficção era uma espécie de linha entre essa realidade histórica e a literatura. Para ela, hoje essa distinção não é mais evidente; as fronteiras entre o real e o ficcional são diluídas. Desta forma, “[...] não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se

localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido.” (LUDMER, 2010).

Com a substituição das literaturas autônomas pelas pós-autônomas, alteram-se as formas de enxergar, qualificar, analisar e, naturalmente, de ler, uma vez que criam-se novos tipos de produção e também de circulação. Há uma fratura na até então “autonomia” literária, autonomia que Ludmer (2010) define como um tipo de poder interno que possibilitava à literatura “[...] ser regida pelas suas próprias leis, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido.” (LUDMER, 2010). Essa autonomia que ora derroca, possibilitava os privilégios de “nomear-se, referir-se a si mesma, ler-se e alterar-se a si mesma.” (LUDMER, 2010)

As antigas formas de categorizações literárias já não fazem mais sentido no tocante à literatura contemporânea, pois não conseguem encaixar a miscelânea de textos literários produzidos hoje. Como vimos, estes perdem o teor sagrado, diminuem o “valor literário” e tornam-se, além de mais acessíveis, também democráticos; inclusive por não restringirem-se mais unicamente ao livro e, moldando-se ao advento das tecnologias, podem ser encontrados em diversos outros locais, mesclando linguagens verbais e não verbais: filmes, blogs, sites, vídeos, jogos, etc. (LUDMER, 2010).

Pertinente a estas discussões situa-se o nosso *corpus* analítico, pois, embora Ludmer (2010) aponte que certos textos literários ainda utilizem “rótulos”, como romances, contos, etc., eles já não deixam claras as delimitações entre ficção e realidade; também apresentam novos elementos, como, em nosso exemplo, uma técnica narrativa menos tradicional (embora alguns autores das literaturas ditas “autônomas” já tivessem feito uso dela, como Machado de Assis, por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), que se constitui por interrupções na sequência temporal e diversas voltas ao passado.

Podemos dizer que o livro *Suíte de Silêncios* (2012) relaciona-se, por alguns elementos, ao contexto das literaturas pós-autônomas, embora seja “classificado” como um romance e possua uma linguagem mais formal do que outros textos contemporâneos (geralmente mais próximos à língua falada e mais coloquial).

Como vimos, a carta também não é um gênero novo, mas que se modificou e foi incorporado a outros meios. Deste modo, nosso livro em análise é tecido através de missivas que, por nos apresentarem apenas a perspectiva da protagonista, não nos deixa evidente se, na própria amplitude literária, estas missivas são uma “realidade” da narradora ou “ficção”, se

elas se constituem, de fato, como documentos pessoais e fidedignos do que por ela foi vivenciado, ou como obra literária, conforme problematizaremos posteriormente.

Essas literaturas pós-autônomas, por estarem mais próximas da realidade e da vida, como expomos nas supracitadas conceituações de Ludmer (2010), em geral fogem também do estereótipo de literatura unicamente como prazer e deleite, ou como passaporte para mundos “perfeitos”, repletos de poesia, felicidade, onde a existência é colorida e plena. A literatura contemporânea é, por vezes, dolorosa, incômoda, repleta das contradições e fragmentações do indivíduo e do mundo pós-moderno. Nessa diluição entre o real e o ficcional, as temáticas e conflitos que o *Suíte de Silêncios* (2012) nos apresenta, sendo sociais e intimistas concomitantemente, são atuais, inquietantes a quem lê e passíveis de reflexão.

3 CAPÍTULO II – OS SILÊNCIOS DE DUÍNA – UMA ANÁLISE

Karl Erik Schollhammer, na introdução do livro *Ficção Brasileira Contemporânea*, explica que: “[...] o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9). Acerca do papel desse sujeito escritor na atualidade, ele afirma ainda que: “[...] o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10)

Nesse sentido, se o fazer literário na contemporaneidade é, segundo o professor, esse descontentamento com o seu tempo a tal ponto de conseguir transpô-lo nas palavras, a escritora paraibana Marília Arnaud insere-se nesse campo e nesse papel de autora que capta, enxerga e transpõe o que vê de forma bastante eficiente, com a produção de obras, por exemplo, como o romance *Suíte de Silêncios* (2012), livro objeto desta pesquisa.

Afirma Lins (2014) que

Com um estilo leve e uma linguagem cheia de símbolos, a prosa poética de Marília Arnaud pode ser considerada de boa qualidade. Seguindo uma sequência não linear, artifício comum na literatura atual, ela retrata com pontos de vista incomuns os dramas vivenciados pelos sujeitos contemporâneos. Os enredos, por sua vez, são narrados por indivíduos de gêneros diferentes que empreendem uma “luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado” (BAUMAN, 2004, p.84) e apresentam personagens que se constroem pela investigação do texto. (LINS, 2014, p. 62)

Além de nos propormos, nesta pesquisa, a contribuir com os estudos de literatura de mulheres e, mais especificamente, de literatura de uma autora paraibana, escolhemos também nos debruçar sobre uma obra contemporânea com um bom valor literário, não só pela lapidação estética com a linguagem, mas também por apresentar, muito vastamente, conteúdos e temáticas atuais e pertinentes de discussão, inteiramente interligadas com a

realidade social. Optamos, portanto, pela escrita de Marília Arnaud, por oferecer, com esmero, estes atributos.

Suíte de Silêncios (Ed. Rocco, 2012) é o primeiro romance da escritora paraibana Marília Carneiro Arnaud. A autora nasceu em Campina Grande, em 1960, mas mora há muitos anos em João Pessoa. É formada em Direito pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e trabalha como jurista, fazendo análise de processos trabalhistas e redigindo sentenças, no Tribunal Regional do Trabalho da Paraíba.

Iniciou sua produção artística ainda criança, em torno de nove anos de idade (relata Marília em entrevista disponível no Youtube no canal da TV UFPB - 2018). A autora conta que, inspirada em novelas, escrevia textos românticos e de aventura em alguns cadernos e, na hora do intervalo entre as aulas na escola, um grupo de colegas deixava de ir brincar para ouvi-la ler o que havia feito. Ali ela começou a perceber que “a coisa poderia fluir” (palavras da autora), pois já sabia que queria ser uma escritora. Posteriormente, por volta de 1980, começou a escrever crônicas para jornais paraibanos, e desenvolve-se, a partir daí, um reconhecimento na região de Marília enquanto autora.

Arnaud relata também, na supracitada entrevista, que escrever este primeiro romance foi um desafio proposto pela editora que, após avaliação de alguns de seus contos, lançou a ideia para a construção de uma narrativa mais longa, e ela aceitou. Até então, ela já havia publicado diversos livros de crônicas, poemas e contos, produções que apresentam sempre um refinamento com a linguagem e a preocupação estética da obra, e participado também de várias coletâneas, tendo sido o seu primeiro lançamento na década de 1980: o *Sentimento Marginal* (1987), crônicas escritas para os jornais paraibanos em que a autora trabalhou.

Além de *Suíte de Silêncios*, Marília escreveu mais um romance, *o Liturgia do Fim* (Tordesilhas, 2016). Publicou também um livro infantil, *Salomão, o elefante* (Selo Off Flip, 2013), e já recebeu diversas premiações literárias, como concursos promovidos pela Universidade Federal da Paraíba, AMPEP e Subsecretaria de Educação da Paraíba, segundo a própria autora em entrevistas, e de acordo os blogs e *sites* que divulgam seu trabalho pela internet. Arnaud foi ainda a única escritora paraibana citada no livro *Mais trinta mulheres que estão fazendo a literatura brasileira contemporânea* (2005), organizado pelo professor Luiz Ruffato, como representante da literatura contemporânea, conforme Lins (2014, p. 10)

A obra de Marília analisada nesta pesquisa, o livro *Suíte de Silêncios* (2012) é um romance psicológico, escrito em 190 páginas. Tem um espaço urbano e é narrado em primeira

pessoa por uma mulher: a violinista Duína Torrealba, protagonista da história. Lins (2014) afirmou em sua dissertação de mestrado que este

[...] é um livro que marca a tendência crítica contemporânea pela valorização da experiência individual, marca do homem contemporâneo para quem o presente é comum ou insignificante, o futuro não lhe traz apreensões (o que vale é viver o hoje), por isso o passado, seja pela memória ou pela história, torna-se espaço abundante em que se buscam os pilares existenciais e onde os conflitos do sujeito se desenvolvem. (LINS, 2014, p. 58)

Durante toda a narrativa, somos tomados pelas mãos e levados às memórias de Duína, que nos conta sua história em primeira pessoa e em *flashbacks*, através de cartas escritas para o homem que ama – essas cartas são sua voz, por tanto tempo abafada em dolorosos e enlouquecedores silêncios – como se ela gritasse: “ouçam-me! Saibam da minha história, por tanto tempo aprisionada em mim! Ouçam-me! Preciso enfim falar!”. A protagonista envolve-nos com suas dores múltiplas e multifacetadas: traumas não resolvidos de uma infância doída, uma trágica e conflituosa adolescência, mesclados a entraves da vida adulta. Com uma linguagem muito poética e profundamente intimista, Marília Arnaud constrói uma atmosfera obscura e lancinante, que nos transporta a cada uma das cenas narradas e que nos faz parecer como se observássemos, atentos a tudo, de dentro da própria Duína, devido a tão minuciosos detalhes e descrições.

Sobre o livro *Suíte de Silêncios* (2012) segundo o professor e crítico de literatura e cinema João Batista de Brito, em seu blog *Imagens Amadas*, em 2012

[...] nele, em tudo se percebe o seu cuidado obsessivo com a linguagem, não só com as palavras, mas também com a estrutura como um todo. Não apenas as construções frasais são resultado de teimoso burilar, como a montagem dos capítulos revelam uma reflexão de quem sabe o que é efeito literário. Sua arte de descrever metafóricamente e sua estratégia de revezar os tempos narrativos se homologam e fazem milagres, permitindo, via manutenção discreta de campos semânticos (dois deles: água e música) que o leitor viaje, com prazer, de uma época a outra, dentro de uma espécie de lógica interna imposta pela textualidade.

Como característica proeminente nas obras ficcionais contemporâneas, o livro não enfoca uma única temática. Muitos assuntos e elementos se entrelaçam na narrativa. Entre eles, podemos citar alguns: amor, arte (música), dores, abandono, tristeza, saudade, religiosidade/fé, relações humanas (relacionamentos amorosos, afetivos e familiares), relações de gênero, infância/adolescência/vida adulta, psicologia e psicanálise, filosofia existencial, pedofilia, doença/morte. Naturalmente alguns deles se sobressaem, como tentaremos mostrar.

O título que dá nome ao livro poeticamente metaforiza o espaço maior em que se passa a narrativa (“maior” porque não é o único – há os espaços físicos, no presente, e também os psicológicos, relatados através das memórias escritas). É de uma suíte de hotel que “ouvimos” os silêncios, agora relatados, de Duína Torrealba. “Ouvimos”, ou melhor, lemos as confissões dessa moça atormentada por laços arbitrariamente desatados, incertezas, decepções, e, posteriormente, a inexorabilidade da finitude existencial.

Já no início da narrativa, percebemos que a narradora não apenas é alguém que observa e relata: ela vivencia a história e faz parte dela, pois conta em primeira pessoa. Sentimos também, a partir das primeiras palavras e parágrafos, que se trata uma obra saudosista, profundamente nostálgica, como é evidenciado logo no início da narrativa: “Não contaria essa história se soubesse o que fazer com minhas lembranças, se fosse capaz de me livrar delas. Mas, de verdade, não é isso que desejo.” (ARNAUD, 2012, p. 9). Fica claro que essas lembranças, então, vem de alguém que, naquele momento, em tom confessional, parece abrir um velho e empoeirado baú, repleto de objetos - neste caso, segredos - que dão algum prazer a quem os retira da escuridão trancafiada. Isso fica mais evidente em: “Como é doce morrer de lembrar...” (ARNAUD, 2012, p. 9). Reafirma ainda que: “Não nasceu para o esquecimento” (ARNAUD, 2012, p. 9). Que memórias tão fortes são essas que quem as sente não pretende de forma alguma desvencilhar-se delas?

O professor e escritor Vitor Aguiar e Silva, em seu respeitado trabalho intitulado *Teoria da Literatura* (1968) teceu sobre o romance narrado em primeira pessoa que

[...] o romance em que o “eu” do narrador se confunde com a personagem principal, é geralmente uma narrativa de caráter introspectivo, que concede uma atenção particular à análise das paixões, do sentimento e dos propósitos do protagonista, descurando não só a representação dos meios sociais, mas também, em certa medida, a caracterização das outras personagens. Esta técnica revela-se, com efeito, especialmente adequada para o devassamento da subjectividade da personagem central do romance, uma vez que é ela própria que narra os acontecimentos e desnuda a si mesma. As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, as frustrações e as raivas, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, que constituiu a história da intimidade de homem, é miudamente confessado ao leitor pelo próprio homem que viveu essa história. Estabelece-se assim uma espécie de cumplicidade entre o narrador e o leitor, uma relação de comovida simpatia, muito semelhante à que instaura, na vida real, entre um homem que conta as suas aventuras, as suas desilusões ou os seus triunfos, e o outro homem que o escuta. (SILVA, 1968, p. 298)

Assim acontece quando mergulhamos e vamos nos aprofundando no obscuro oceano das lembranças desta narradora. A exaltação do passado, embora de forma contraditória e

visivelmente dolorosa, também é notória desde estes momentos iniciais da narração. Dialeticamente, ele é comparado a: “[...] uma casa de paredes arruinadas e assoalhos carcomidos por cupins, que rangem sob os pés descalços.” (ARNAUD, 2012, p. 9), e a: “uma casa onde se escondem um fio de uma sonata de Bach.” (ARNAUD, 2012, p. 9), reiterando a relação de memórias dolorosas, mas também aprazíveis e poéticas.

Marcas textuais evidenciam que a protagonista é do sexo feminino e encontra-se, a princípio, no espaço físico da cidade fictícia chamada Pedra Santa, uma cidade que não é a sua, que lhe é estranha, e ela, da sacada do quarto de hotel, divaga sobre esta cidade. Em descrições muito detalhadas, a narradora nos transporta ao local onde ela está: sentimos o tamborilar da chuva, os gemidos das árvores, a luminosidade tremeluzindo pelas frestas, o som de um sino ao longe. Neste momento, compreendemos que o que até então houve de palavras narrando essa história, não eram palavras faladas, mas escritas. Não havia mais ninguém naquela suíte de hotel com a narradora. Ela estava escrevendo cartas e um memorial, solitária, sem testemunhas. Fica evidente essa afirmação em: “Não pergunte por que lhe escrevo. Escrevo porque as palavras estão aí como a cidade, a noite, a chuva... [...] Palavras que são pontos de luz no breu das coisas perdidas.” (ARNAUD, 2012, p. 9). E complementa:

O que tenho para lhe deixar se não palavras? [...] Eu lhe ofereço palavras sim, as de dizer e de narrar, as que desvelam mundos soterrados no esquecimento e tornam menos insignificantes a minha história, tecida na história de outros, que se tornaram inacessíveis ao meu olhar, ao toque de minhas mãos. (ARNAUD, 2012, p. 9)

Para quem ela deseja deixar essas palavras e por qual motivo? Por que optar por escrevê-las completamente solitária numa suíte de hotel e em uma cidade estranha? Por não saber o destinatário destas palavras até então, somos invadidos pela curiosidade, exatamente como preceitua Silva (1968), supracitadamente. Queremos logo saber para quem ela escreve e com quais motivações. A narradora e protagonista começa daí a revelar que sente um amor que parece ter saído dos antigos romances de bolso: caudaloso, tórrido, incontido, imortal, derramado, obsessivo. É para um homem que ela escreve. Ela deixa claro que não está lá para reencontrá-lo pessoalmente e tentar qualquer recomeço, mas apenas, como afirma, para “respirar o mesmo ar que ele”, para poder senti-lo, em essência, no ar, nas ruas, nos ambientes, nos homens que passam para lá e para cá, no rio que corta a cidade – simbologia muito forte no romance. O rio que, como a vida, passa. Do hotel onde está hospedada, a protagonista vê o rio, rememora suas dores e sua vida, e escreve cartas.

De forma que beira o erótico, mistura a cidade onde se encontra com esse homem que ama. Sentimos a aura de sensualidade, quando, referindo-se à Pedra Santa: “Ouço os acordes silenciosos do seu resfolegar paciente e resignado; sinto o bafo levemente rançoso da cidade antiga” (ARNAUD, 2012, p. 10), ou em “[...] suas manhãs delirantes de calor.” (ARNAUD, 2012, p. 12) A narradora diz ver esse homem em todos os que por ela passam na cidade, mas nenhum o olha da mesma forma. Vê esse homem até mesmo nas mulheres que transitam: “[...] na graça do corpo delas rastreio o perfume do seu gozo. Com qual delas você terá se deitado?” (ARNAUD, 2012, p. 13). Acerca do espaço na narrativa contemporânea, Dalcastagnè (2003) explica que

o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos. A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, neste sentido, seu modelo é a polis grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam; e aqui o modelo não é mais a cidade grega, e sim Babel. Mais até do que a primeira, esta segunda imagem, a da desarmonia e da confusão, é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. A narrativa brasileira contemporânea também paga seu tributo a este fascínio, e a cidade aparece, então, “não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo” (DALCASTAGNÈ, 2003, p.34)

Completamente imersa pela natureza do local, a narradora faz dessa cidade uma aliada no exercício de pensar e rememorar. O cuidado cirúrgico de Marília Arnaud em apresentar metáforas bem elaboradas é visível página após página. A autora inclusive falou, na já mencionada entrevista para a TV UFPB (2018), que muitas vezes percebe que o linguajar estritamente formal do mundo jurídico, utilizado diariamente no seu trabalho, vem de supetão e se infiltra em alguns momentos de suas produções literárias. Quando percebe que o texto está “truncado” demais (palavras da autora), é hora de fazer uma revisão atenta e trazer mais poeticidade à escrita. Um verdadeiro trabalho de ourives.

A narração decorre em *flashbacks*, ou seja, é construída por interrupções na sequência temporal e diversas voltas ao passado. Ora estaremos no “presente”, atentos, como se sentados ao lado da protagonista naquele quarto de hotel, vendo-a escrever com sofreguidão; ora embarcaremos na mente dela rumo à sua infância e adolescência, através da escrita e das memórias. Em cada transição temporal que perpassa a narrativa, separadas estruturalmente no texto por pequenos espaços em branco, nos deslocamos temporalmente

entre presente e passado, entre Pedra Santa e as lembranças que aquela escriba carrega. Durante toda a narrativa vemos uma narradora atrelada, presa, massacrada por um passado que não passa. Suas angústias dolorosas são companheiras diárias, insistentes, e podemos compreendê-las melhor quando ela nos revela suas correntes traumáticas.

3.1 Memórias da infância e adolescência – o primeiro abandono

Na primeira transição espaço-temporal que o livro apresenta, estamos, de repente, no passado, na infância daquela então menina que vê, com aflição, o pai receber uma ligação que faz o seu mundo desabar através de um aparelho telefônico. Depois dela, ela ouve o pai chorar a noite inteira trancado no quarto. É época natalina, seu pequeno irmão tem apenas quatro anos. E ela nove. “Tenho nove anos e descubro que homens também choram. Homens choram quando suas mulheres não voltam para o jantar, porque talvez não voltem para o café da manhã no dia seguinte, nem para o almoço, nem nunca mais.” (ARNAUD, 2012, p. 15). Percebemos a aflição da criança por acompanhar a dor do pai, impotente diante dela. É mostrado um desejo de ter mais proximidade com aquele genitor, especialmente naqueles momentos de angústia. Uma vontade imensa de transpassar-se e transformar os sentimentos do pai nos seus próprios para que ele não sofra, mas ela barra a si mesma a cada tentativa, como podemos observar nas seguintes citações:

“Quero abraçar papai, tomar-lhe todas as lágrimas, mas tenho medo de me aproximar, tenho medo desse pai que não conheço. Então, fico onde estou, do lado de fora.” (ARNAUD, 2012, p. 15)

“Pai? Não me vê. Pai? Não me ouve. Está distante, lá dentro dele, onde deve fazer muito frio.” (ARNAUD, 2012, p. 16)

“Não quero dormir e deixá-lo sozinho, mas acabo fraquejando.” (ARNAUD, 2012, p. 16)

“Quero salvar papai e não sei como.” (ARNAUD, 2012, p. 16)

“Meus olhos pesam de sono e vontade de chorar, mas papai me roubou todas as lágrimas, roubou as mil lágrimas do mundo para chorá-las sozinho.” (ARNAUD, 2012, p. 17)

Antes de haver uma nova transição espaço-temporal, a narradora explica que teve, frente aquele episódio entre seus parentes, o entendimento precoce de que: “[...] a família

perfeita não passava de um sonho.” (ARNAUD, 2012, p. 18). Conhecemos finalmente seu nome, e ela se chama Duína. Duína Torrealba.

Vamos compreendendo, através das marcas textuais, que aquele abandono modificou a vida da menina para sempre, sua inocência fora abalada, assim como seus sonhos infantis. “Passei, desde então, a abrigar em meu ser aquele outro, cansado e corrompido pelo abandono.” (ARNAUD, 2012, p. 18) Isto é: psicologicamente, a menina teve uma forte ruptura na forma de ver e sentir o mundo dali em diante, tão profundamente que passou a conviver com “um outro ser” dentro de si, um ser cheio de dor, saudade, ressentimento, medo do futuro. E pior, sentimentos sufocados, não divididos com o pai e nem com ninguém. “Sem respostas, envelheci, e tenho ainda nove anos”. A vida daquela menina ficou suspensa no ar desde então.

Num vício inusitado de seguir pessoas na rua, na tentativa de ocupar a mente e buscar alguma forma de distração, Duína flagra o pai, tempos depois (pois a vida precisava seguir e não havia nada a ser feito ou remediado) saindo da residência de uma mulher que em nada se parecia com sua mãe. A descrição dessa mulher mostra a repulsa que a Duína, agora já adolescente, sentiu, numa clara tentativa de inferiorizá-la, principalmente fisicamente, relegando-a, talvez, ao estigma de uma prostituta. É interessante observar mais uma vez como Duína reage frente a isso, num ciúme explosivo do pai. Ela diz sentir-se “ameaçada” e “excluída” por ver o pai sair dali, da casa daquela estranha e nada agradável mulher, e, mais uma vez, não saber o que estava acontecendo. “Eu o proíbo, pai, eu o proíbo, ouviu bem?” (ARNAUD, 2012, p. 34), são frases berradas com muita fúria, mas apenas na mente da adolescente. Ela não teve coragem de, pessoalmente, falar nada e nem mais de vigiar aquela casa onde a mulher morava com mais duas, e nem de saber o que acontecia entre seu pai e aquela misteriosa mulher.

Uma noite Duína tem um sonho esquisito, um pesadelo. Um homem enorme e de sapatos brancos levava sua mãe. Num lapso, a menina tem uma das mais ferozes percepções da sua vida, que até então não tinha tido: a sua mãe não iria voltar pura e simplesmente porque não queria. Porque foi o que escolhera. Em novo retorno ao passado na narrativa, acompanhamos também a dolorosa e tímida transição de menina amargurada, que desafiava a vida atravessando ruas de olhos fechados, numa introvertida pré-adolescente, sentindo a chegada das primeiras modificações em seu corpo. Mudou algo também em sua vida: “[...] desistiu de tentar se salvar.” (ARNAUD, 2012, p. 29), e seu pai decidiu trocar sua antiga professora de violino por um novo professor, chamado Ramon. Sim, naquela casa, apesar de

tudo, a música ainda existia com bastante força, talvez não porque propriamente buscassem, mas a presença da arte naquelas vidas era tão intensa que ela mesmo se impunha. Grandes nomes clássicos da música são citados ao longo do livro: Bach, Wagner, Mozart, Haydn, Vivaldi, Chopin, Beethoven, entre outros, revelando, certamente, o esforço de Arnaud em apresentar um certo refinamento de seus personagens.

Somos também apresentados, agora formalmente, em nova transição espaço-temporal, à mãe e ao pai de Duína. Ela chamava-se Felícia Torrealba, e ele, Gaspar Torrealba. Além de emocional, é muito física a forma de Duína referir-se ao pai: “Tem mãos muito bonitas, os dedos, mais longos, pálidos e tristes que já vi (ARNAUD, 2012, p. 43). A narradora revela também a forma com aprendeu, abrupta e arbitrariamente, a ter a dor como companhia:

“Papai me deu a música, mamãe, a saudade. Pai e mãe fazem doer; aprendi a gostar da dor. Então, fico quieta e ferida, toda ouvidos, descobrindo que a beleza às vezes faz sangrar. (ARNAUD, 2012, p. 4)

“[...] Agradava-me a sensação de entrega à dor”. (ARNAUD, 2012, p. 61)

Assim como é bastante característico na escrita de outras autoras nacionais, a escrita de Marília neste romance também não obedece a uma rígida linearidade. Somos transportados a cada quatro, cinco páginas, continuamente, entre o hoje e o ontem, entre a Duína adulta e escritora, e a Duína menina/adolescente, revivendo suas amargas experiências; ou seja, o tempo da narrativa é psicológico. Este tempo psicológico, ou atemporal, é profundamente subjetivo à medida que o leitor acompanha com mais predominância não é a ação dos personagens, mas sim as lembranças, os sentimentos e as reflexões destes personagens em determinadas conjunturas.

O tempo psicológico é o oposto do tempo cronológico, pois, como sabemos, nossos pensamentos não são lineares; eles estão o tempo inteiro perpassando o presente, o passado e até mesmo o futuro. Nunes (1995) esclarece que: “[...] a experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou tempo vivido, também chamado de duração interior.” (NUNES, 1995, p. 18) Deste modo, afirmando que a narrativa do romance *Suíte* (2012) é produzida no tempo psicológico, explicamos que o foco é muito mais no interior da personagem e protagonista Duína do que em suas ações no tempo físico. Nunes (1995) elucida esta diferença:

O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta como um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos

tão longo como uma hora se nos entendíamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da natureza, e no qual a percepção do presente se faz hora em função do passado, hora em projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 1995, p. 18)

De fato, em certas ocasiões da narrativa, alguns dos *flashbacks* de Duína constituídos às vezes por 4, 5 ou 6 páginas, tanto podem estar relatando memórias detalhadas de um único momento ou lembranças aceleradas e sucintas de dias seguidos. Ainda conforme Nunes (1995), enquanto o tempo físico é compreendido através demensurações precisas, o tempo psicológico é constituído de momentos inexatos, vagos, sem necessariamente uma distinta clareza, “[...] que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis’”. (NUNES, 1995, p. 19).

De fato, o trabalho de Arnaud, neste romance mais propriamente, assemelha-se à estética clariciana, em especial pelo uso deste recurso - o tempo psicológico. Lins (2014 p. 54) aponta que, segundo a própria Marília, seus: “[...] escritos receberam influência da narrativa de Clarice Lispector, escritora por quem nutria uma espécie de adoração e autora do primeiro livro que havia comprado na vida, *Felicidade Clandestina*.”

Na adolescência de Duína, percebemos que o ceticismo começa povoando sua mente, até fixar-se ali. Em algumas horas desejava que Deus “[...] a salvasse do que ela era.” (ARNAUD, 2012, p. 102); em outras, “[...] Queria tanto que seu coração encontrasse Deus!” (ARNAUD, 2012, p. 105). Depois, aquela garotinha que, seguindo os mandamentos da avó, tentava rezar com muita fé, agora desafia os poderes e mandamentos desse suposto Deus. “O que éramos afinal? Marionetes nas mãos de Deus?” (ARNAUD, 2012, p. 132).

Quando a avó lhe garantia que só “Deus” era dono dos destinos, Duína tapava os ouvidos com as mãos para não ouvir aquele “blabláblá”. “Não compreendo como esse Pai, com seu poder insuportavelmente maior que qualquer outro, possa estar por trás de crueldades como tirar pessoas de junto de suas famílias e escondê-las”, pensava a adolescente. (ARNAUD, 2012, p. 74). E confrontava esse ser supremo: “Acabaria com Deus se ele me levasse papai. Juro que sim!” (ARNAUD, 2012, p. 74). Ao mesmo tempo, ela cria para si a imagem de que o pai carnal era o próprio Deus. “Se Deus tinha uma alma, então, meu pai era Deus.” (ARNAUD, 2012, p. 109). E, diante de tudo, não se sente mais confortável e protegida por um ser metafísico

É terrível saber que Deus nos enxerga em todos os instantes dos nossos dias e noites, até quando nos despimos, e, ainda, como um espião cibernético, adivinha nossos mais íntimos pensamentos, porque o pecado, meninas, atentem bem!, não está apenas na ação, mas, também e principalmente, na mente! (ARNAUD, 2012, p. 101)

3.2 Relações de gênero – uma avó dedicada e uma mãe transgressora

As relações e os papéis de gênero também se apresentam como temáticas dentro da narrativa e merecem destaque. Enquanto havia uma mãe que deu um telefonema para a casa do marido e dos filhos e não voltou, houve uma avó, a avó paterna, Raquel Torrealba, ou “Vó Quela”, que deixou o seu próprio lar, abandonou tudo que tinha e foi dar o suporte ao filho e aos netos, indo morar na casa deles. Vó Quela é a pura representação da mulher “doméstica”: vive para a casa, para a religiosidade, o servir a todos, e vai viver, até a sua morte, com o filho que foi abandonado e seus dois netos, para cuidá-los na ausência da mãe – o que entendemos como o estereótipo de que uma mãe faz absolutamente tudo pelos filhos, renuncia à própria vida, etc. Essa avó passou a fazer as atividades domésticas na casa dos netos, enquanto a mãe: “[...] aquela que renunciara à condição de mãe e esposa, cujo nome não se ousava pronunciar naquela casa [...]” (ARNAUD, 2012, p. 22), foi compelida ao ostracismo; uma vez que ninguém daquela casa sabia lidar com a realidade do abandono, fez-se desse assunto um tabu, emoldurado por silêncios de todos os lados. No início, após esses acontecimentos todos, sem saber ao certo como lidar com a situação, incentivada por essa avó, Duína rezava.

Raquel Torrealba era uma mulher muito religiosa. Segundo Duína, uma espécie de mulher “meio santa”, “meio bruxa” da natureza. Conhecia mistérios das plantas, dos alimentos. “Como senhora do seu jardim, tinha pequenos segredos.” (ARNAUD, 2012, p. 53). E por falar em mistérios, além de tudo, mantinha uma relação peculiar com o mundo dos mortos, o que fascinava e amedrontava Duína. Via e ouvia vozes dos que já partiram. A menina revela que essa avó possuía um semblante, uma personalidade e um espírito tão “puros”, que se sentia, muitas vezes, impura diante dela.

O marido e pai, um maestro respeitado, tocava piano divinamente, mas se fechou em seu próprio mundo. Sob a ótica de Duína, entendemos o quão perdido estava esse homem, tendo em vista que a mulher sempre foi o norte daquela casa: “Parecia-me que, sem o seu comando, não somente meu pai mas todos nós éramos absolutamente inábeis para continuar

existindo, as nossas vidas pertencendo a ela e a ela se destinando” (ARNAUD, 2012, p. 20). Um homem que, embora conceituado em sua área profissional, parecia não viver sem o suporte dado pelas mulheres, que “seguravam a barra”, seja da sua casa, nas atividades do lar, seja nos cuidados e nas responsabilidades físicas e afetivas para com os filhos. Antes, a esposa; agora, a mãe dele, reforçando uma interessante percepção do estigma social de que uma mãe faz tudo e é capaz de tudo pelos filhos. Mas, por que será então que a esposa e mãe dos filhos daquele maestro não fez o mesmo que a sua sogra? “Tudo pelos filhos”, a permanência no lar? Duína diz que não conseguia enxergar o pai: “[...] vivendo sem ela, que sempre estivera ali, ao seu lado e às suas costas, guiando-o no dia-a-dia, com seu senso prático e poder de resolução, como se ele fosse mais um dos seus filhos.” (ARNAUD, 2012, p. 19). Isto é: uma mulher que geria não apenas um lar, mas, literalmente, também a vida e o dia a dia dos filhos e do marido.

Elisabeth Badinter, no livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, publicado originalmente em 1980 (embora focado no papel das mulheres na sociedade francesa serve para que estendamos a problematização em outros contextos), faz um levantamento historiográfico de como os poderosos que geriam as sociedades passaram a convencer as mulheres da relevância e necessidade delas se dedicarem à maternidade. Segundo Badinter (1985), que foi muito incisiva na tentativa de desnaturalizar o que até hoje é conhecido como “instinto materno”, em séculos anteriores todos os cuidados com bebês e crianças eram de responsabilidade das amas de leite, afirmando, inclusive, que muitas mães evitavam amamentar para evitar deformações em seus seios. Foi somente no Século XVIII que passou-se a delegar esta tarefa às mães biológicas. Isso em se tratando das famílias abastadas, pois nas menos favorecidas economicamente, com progenitoras trabalhadoras, as crianças eram muitas vezes dadas à adoção devido à precarização e à falta de condições para cuidá-las (embora, naturalmente, isso nem sempre ocorria, não era uma regra, mas acontecia bastante). Nesse ínterim, a mortalidade infantil era muito alta e grande a quantidade de crianças abandonadas.

Badinter (1985) faz uma relação dessa sujeição e condição feminina com o sistema capitalista. Segundo ela, somente quando o Estado começou a se preocupar com o declínio demográfico e os números referentes à natalidade, ou seja, quando estes passaram a gerar implicações para o trabalho fabril, devido ao déficit de mão de obra para o mercado que sustentava a sociedade capitalista, a criança passou a ser muito importante e a infância valorizada. Nessa conjuntura moderna, o patriarcado, um dos pilares de sustentação do

capitalismo (que põe mulheres e filhos como submissos ao pai e mais ainda mulheres como inferiores aos maridos e homens em geral), determinou que mulheres deveriam voltar-se aos lares e aos cuidados com os filhos - muito embora ainda com as exaustivas jornadas de trabalho externos para geração de renda, além das responsabilidades domésticas; e aos homens cabia os lugares sociais privilegiados que sempre tiveram. Além do mais, buscou-se persuadir as mulheres sobre este novo papel que, se antes era desvalorizado socialmente, agora seria uma “nobre função”, com um “ideal”, uma espécie de “missão” (que pressupõe sacrifício) carregada de teor religioso.

Todas as formas de incentivo - e mesmo de imposição - passaram a ocorrer em prol da valoração infantil, visando que mais “qualidade” no cuidado com as crianças acarretaria em mais “quantidade” (mais mão de obra para o mercado). Médicos e estudiosos passaram a usar a biologia como determinante para convencer as mulheres de suas obrigações para com a maternidade e cuidados com os filhos, gerando-se assim mito do “amor materno”: aquele que pressupõe que toda mulher, devido à capacidade inata de gerar um filho (exceto por alguma disfunção), deve obrigatoriamente fazê-lo e amá-lo incondicionalmente sobre todas as coisas, como também amar a todos que gerou. Badinter (1985) contesta essas suposições e as refuta, falando, por exemplo, do amor seletivo, onde a mãe tem visível predileção por um filho em especial, muito embora não negue de maneira alguma a relação de afetividade que pode haver entre a mãe e a cria, conforme descreve

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal. A procriação não teria sentido se a mãe não completasse sua obra assegurando, até o fim, a sobrevivência do feto e a transformação do embrião num indivíduo acabado. Essa convicção é corroborada pelo uso ambíguo do conceito de maternidade que remete ao mesmo tempo a um estado fisiológico momentâneo, a gravidez, e a uma ação a longo prazo: a maternagem e a educação. A função materna, levada ao seu limite extremo, só terminaria quando a mãe tivesse, finalmente, dado à luz um adulto. Desse ponto de vista, é difícil explicar as falhas do amor materno, como essa frieza e essa tendência ao abandono que surgem na França urbana do século XVII e se generalizam no século seguinte. Para esse fenômeno, devidamente constatado pelos historiadores, encontraram-se várias justificativas econômicas e demográficas. O que equivale a dizer que o instinto da vida suplanta o instinto materno. Reconheceu-se, no máximo, que ele é flexível e talvez sujeito a eclipses. (BADINTER, 1985, p. 13)

Elisabeth Badinter (1985) problematiza o fato de que o amor materno, a depender do contexto, de aspectos sociais, científicos, políticos ou econômicos, pode ter maior ou menor relevância, pode receber influências dos costumes de cada época e se modificar de acordo com cada conjuntura. E por ser um sentimento humano, bem como os outros sentimentos humanos, pode ser alterado, enaltecido, suprimido, conforme explica:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada. Convictos de que a boa mãe é uma realidade entre outras, partimos à procura das diferentes faces da maternidade, mesmo as que hoje são rejeitadas, provavelmente porque nos amedrontam. (BADINTER, 1985, p. 22)

Mesmo na sociedade contemporânea, o peso das responsabilidades e dos sacrifícios que se faz em prol de uma família e da criação de filhos ainda não foi completamente socializado. O mito ainda não foi plenamente desfeito; nunca ouvimos falar de um “amor paterno” que determine obrigações aos homens-pais no cuidado com os filhos em grau equivalente aos esforços das mulheres neste sentido. Mulheres ainda enfrentam boa parte das dificuldades sozinhas, mesmo as mulheres urbanas, se dividindo entre casa-filhos-trabalho externo. Vemos isso na família do maestro Gaspar, pai de Duína. Embora não haja marcas textuais que revelem se a esposa trabalhava fora, fica evidente o quão essa mulher era a principal responsável por administrar a casa, a educação dos filhos, e mesmo a vida prática, o dia a dia do marido, que vivia “no mundo da música”. Badinter (1985) explica que: “[...] é em função das necessidades e dos valores dominantes de uma dada sociedade que se determinam os papéis respectivos do pai, da mãe e do filho.” (BADINTER, 1985, p. 26) E demonstra como, em geral, a mulher é relegada a sujeição: “[...] quando o farol ideológico ilumina apenas o homem-pai e lhe dá todos os poderes, a mãe passa à sombra e sua condição se assemelha à da criança.” (BADINTER, 1985, p. 26)

O discurso patriarcalista que impõe papéis de gênero específicos à mulher também a submetia à obrigação de educar os filhos e cuidá-los, já que ela deveria ser uma espécie de “mentora por excelência”, “a primeira e mais necessária educadora”. Monteiro (1998) explica-nos que o

[...] o patriarcado, segundo Moore e Gillette (1994), inegavelmente é opressivo, tende a explorar, roubando do homem a masculinidade madura, e da mulher muitos de seus atributos. O patriarcado muitas vezes se constitui uma manifestação infantil do senso de auto-engrandecimento de seus líderes. É um domínio de *meninos*. Suas bases foram firmadas no comércio e nas conquistas; a expansão comercial foi deixando para trás a agricultura e a religião matriarcal. A mulher passou a ser um valor de troca, facilitando as alianças políticas. Ela perdeu seu direito à propriedade e a seu corpo, passando a ser designada a pertencer a alguém.” (MONTEIRO, 1998, p. 51)

Se a natureza “determinou” para as mulheres este “papel de mãe”, o que se podia fazer? A mulher não deveria se furtar de suas obrigações, e que tipo de mulher o faria? Uma “verdadeira mãe” jamais renegaria seu papel, pois ser responsável pela educação moral do filho era o dever mais valioso que uma mulher-mãe poderia sonhar. (BADINTER, 1985, p. 157) Badinter (1985) discorre sobre isso

Fechadas nesse esquema por vozes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionara chamar de sua "natureza"? Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçando com isso sua autoridade, ou tentavam distanciar-se dele, e tinham de pagar caro por isso. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade". Ora, a anormalidade, como toda diferença, é difícil de se viver. As mulheres submeteram-se portanto silenciosamente, algumas tranqüilas, outras frustradas e infelizes.(BADINTER, 1985, p. 239)

As reflexões apresentadas por Badinter (1985) nos permitem ponderar sobre como as mães são cobradas socialmente por tudo que concerne ao âmbito doméstico, mesmo que seja a vida de um outro adulto, capaz de realizar as mesmas atividades que ela e cuidar-se - nesse caso, o seu marido ou companheiro e até mesmo filhos adultos. Essas imposições alicerçadas nas relações de gênero refletem as relações de poder nas quais os discursos masculinistas, ainda que na esfera privada do lar, inferiorizam a condição feminina.

Vó Quela era a única, segundo Duína, que sabia que seu comportamento indolente, introspectivo, alheio a este mundo, não era um capricho, mas sim uma real incapacidade de se comunicar, de seguir os padrões sociais de convivência, de interagir e brincar com outras crianças, na infância. Mas ela preferia sua cadela Leila e a companhia dos misteriosos besouros e formigas. Às vezes interagia, forçada... tentava evitar perguntas de Quela que fazia o possível para que ela tivesse uma vida normal, saísse um pouco de dentro de si mesma. Numa dessas ocasiões, o mundo de Duína ruiu, mais uma vez. Puseram sal e vinagre naquela cicatriz que nem mesmo havia fechado. Uma daquelas crianças “[...] lhe enterrou uma tesoura

no peito.” (ARNAUD, 2012, p. 92) ao bradar, impiedosa, diante de todos, que a verdade é que a mãe dela havia ido embora com outro homem.

Como assim? Por que ninguém até ali havia lhe dito a verdade? Por que Vó Quela também silenciou e não lhe narrou nenhuma explicação? Por que a deixaram ir crescendo envolta numa atmosfera de omissões? Ela teria acreditado em qualquer coisa que Quela tivesse dito, não era justo que um ser que sequer sabia nada de Duína ou de sua família cuspsse-lhe a verdade que mais “a envergonhava” assim, na frente daquelas outras crianças, igualmente cruéis e julgadoras com seus olhares ferinos. Duína preferiria que a mãe “estivesse morta ao invés daquilo”. Ao menos poderia chorar sua ausência, dar-lhe um enterro digno. Mas não: ela havia trocado seu pai por outro homem. A mãe de Duína, Felícia Torrealba, ao contrário da sogra, foi, na narrativa, a mulher que rompeu com as imposições da sociedade patriarcal. Esta determina que a mulher casada, esposa e mãe é aquela que deve se anular enquanto mulher, apagar suas subjetividades acima de qualquer coisa e viver com exclusividade para a família, o marido e os filhos, como vimos supracitadamente e embasados nos estudos de Badinter (1985). Gaspar Torrealba acreditava nisso. Após casar, esqueceu da esposa, priorizando sempre a música, a arte, o seu piano, e esqueceu que dentro de Felícia havia uma mulher. E esta mulher estava viva. Com a frieza do marido e certamente cansada do peso das responsabilidades no lar, Felícia conhece outro homem, se apaixona, abandona a família e opta por sua própria felicidade, indo viver com ele em outra cidade. Ela escolheu “pagar o preço” por sua “anormalidade”, da qual falou Badinter (1985).

Duína, posteriormente, com a mente um pouco mais amadurecida, nos relewa que, ao perceber que entre sua mãe e o “misterioso homem de sapatos brancos” (o mesmo com quem ela foi embora, possivelmente um médico ou dentista) que geralmente estava por perto, havia algo misterioso e forte que ela ainda não podia compreender, mas que a amedrontava. “Nesse dia, tive a repentina compreensão que minha mãe não era tão somente uma mãe, que existia nela algo indefinível, uma espécie de liberdade, uma força encantada.” (ARNAUD, 2012, p. 127) Cabe a nós a problematização que certamente Marília quis gerar ao abordar, desta forma, o tema no romance: quais os limites entre “mulher” e “mãe”? Para ser mãe precisa deixar de ser “mulher”? Uma mãe resume-se a louça, comida, limpeza? Uma mulher apaga a si mesma se optar pela relação monogâmica heteronormativa e pela constituição de uma família?

As imposições de gênero estão em alto relevo neste romance de Marília. A avó dedicada, submissa e devota, a mãe transgressora – uma personagem, então, avessa à rigidez dos velhos papéis de gênero (efeito, portanto, das conquistas femininas, já que em outros

contextos mais retrógrados, uma mulher que traísse e abandonasse marido e filhos possivelmente seria “caçada” e morta para “lavar” a honra do marido traído); e Duína, adolescente de 12 anos, sentindo já o peso das imposições que a sociedade capitalista estabelece para as mulheres desde a mais tenra idade. Duína aponta que se sentia “[...] uma outra espécie de menina.” (ARNAUD, 2012, p. 102) Não era como as demais adolescentes nesta idade: não usava batom e nem minissaia para agradar meninos, usava shorts, calça comprida, tinha as pernas peludas. Ela nunca se encaixou completamente ao que se esperava socialmente, sempre esteve à margem de tudo.

3.3 João Antônio – O segundo abandono

Somos finalmente apresentados ao homem que Duína ama. Chama-se João Antônio. Em sua dolorosa narrativa, a protagonista conta seus martírios. Numa situação deplorável e patológica, sentindo falta de João Antônio, aquele que fora seu amante, Duína dopa-se com pílulas para dormir, mal vendo se era dia ou noite, sem alimentar-se, sentindo pena de si mesma, arrastando-se debilmente pela casa, à espera de uma ligação que nunca vinha: era só ela, sua dor, sua saudade, e o silêncio, elemento tão forte neste livro. Dedicou o amor àquele homem como uma verdadeira devoção, ao ponto de, entre delírios, “como oração”, chamar desesperadamente pelo seu nome. (ARNAUD, 2012, p. 42). Encontramos marcas que revelam algo de estranho naquele relacionamento. Ela diz querer voltar para ele, para seu cheiro e corpo, “[...] para onde, talvez, fosse aquilo que as pessoas nomearam de felicidade.” (ARNAUD, 2012, p. 42), mesmo sabendo que não podiam sair juntos em público, que ele não poderia levar-lhe para dançar, por exemplo, indicando que o casal vivia alguma restrição de liberdade.

Como se as coincidências da vida sorrissem debilmente na face dos seres humanos, marcas textuais nos dizem que esse homem que Duína se envolveu e tão intensamente amou, assim como o amante da sua mãe, também era médico. Foi no hospital que Duína, ao buscar saber o que tinha acontecido, teve a certeza da partida de João Antônio. “Você voltou para sua família, para o amor antigo e confortável da sua mulher” (ARNAUD, 2012, p. 132). Então era isso. Por isso era um relacionamento privado de certas liberdades que os demais casais tinham. João Antônio era casado, estava na cidade de Duína a trabalho, e, ao ver uma apresentação sua tocando violino, imediatamente desejou àquela jovem hermética, e para

satisfazer tal desejo, fez contato. Duína terminou seduzida e os dois entregues à violenta paixão, substancialmente carnal, descrita em tantos detalhes eróticos ao longo de toda a narrativa.

Duína também endeusa o médico, mas, diferentemente de seu pai - que ela compara ao próprio Deus - embora fale tantas vezes o quão louco e intenso era seu “amor” por João, nos faz questionar se aquela visão de amor não era, talvez, equivocada, e se configurasse mais como uma paixão arrebatadora, dada a materialidade, a carnalidade que ela dava ao relacionamento. Exaltava sempre a intensidade das relações sexuais que praticavam, o corpo dele para ela era “um corpo Olimpo”; quase não há menções de saudade dos momentos afetivos ou carinhosos que passavam juntos, conversando, por exemplo, até porque ela explica que eles mal falavam sobre qualquer coisa.

O relacionamento, basicamente, consistia neles dois, após os expedientes de João Antônio, saindo no carro dele e, madrugada afora, fazendo sexo voluptuosamente. Ela reconhece que desde sempre o elo entre os dois estava fadado a ser “falido”, mas alimentava debilmente suas expectativas contrárias a isso (talvez por isso ele a tivesse procurado e concretizado um relacionamento, sabia que não teria implicações na sua vida real, jamais abandonaria a esposa), certamente aquela soube amá-lo melhor do que ela mesma pôde ou soube. “Por certo, ela deveria amá-lo de uma forma mais nobre, com um ofício exercido com paciência, zelo e vontade, espécie de vocação. O meu amor? Ah, nada tinha de admirável, ávido e egoísta, grande em inquietude e sensualidade.” (ARNAUD, 2012, p. 182). Duína mais uma vez se coloca como fracassada, incapaz, inferior. Ela se pergunta o porquê de não ter conseguido construir uma vida sólida como a de João, legitimada, comum. Mas ela também sabe as raízes de todos os seus males.

3.4 Recusa ao esquecimento

Por todos estes motivos, Duína se recusa a esquecer da infância e desse amor que tanto a marcou e a fez estar ali, naquela cidade estranha, escrevendo aquelas cartas. Diz que “a memória tem sido o seu candeeiro”, pois esta é a sua “[...] forma de loucura, força, delírio, salvação, código de sobrevivência.” (ARNAUD, 2012, p. 24)

Enquanto escreve, tentando justificar sua estadia naquela cidade na qual nunca havia pisado antes, Duína afirma que ali estava para “considerar sua existência”. Ela precisava estar ali para fazer o que estava fazendo: escrever as cartas destinadas àquele homem. Ela expressa que escrever é duro, difícil, que as palavras são difíceis, mas que as oferece a ele, mesmo as mais miseráveis e também as mais belas. E expõe por que escreve:

Conto, porque não há mais você em meus dias, e porque antes de você, e depois de você, tantas coisas desmancharam e se perderam, não havendo nada mais triste e absurdo do que perder as pessoas que amamos. Por isso estou aqui. Não para tentar compreender, mas, sim, para me despir de todas as vendas, todas as máscaras, e, desarmada, de alma exposta e olhos bem abertos, experimentar uma nova maneira de perceber as coisas e considerar minha existência. (ARNAUD, 2012, p. 25)

Na “apatia mórbida” em que se encontrava Duína pela ausência de João Antônio, fugindo do mundo, apenas o irmão, Pedro, e a melhor amiga, Domênica, a visitavam. Entre o torpor depressivo em que se achava, semimorta embaixo das cobertas, totalmente entregue aos problemas, recusava-se a ouvir os conselhos que lhes davam, para que tentasse, ao menos tentasse, sair daquela situação. Mas Duína descreve que não queria sair, e reconhece que, por trás da dor causada pela falta daquele que fora seu amante, havia uma enxurrada de problemas e ausências anteriores, que, impiedosamente somadas, deixaram-na naquela situação

Sim, ali estavam ausências suspensas na imensidão de um passado que não passava, e que se enredavam em meu espírito feito correntes de condenados, impregnando de insegurança o sangue que me corria nas veias, como se em cada esquina do mundo houvesse uma placa de “perigo”, e, entupindo-me de culpa, como se fosse eu, sempre eu, quem tivesse desertado. (ARNAUD, 2012 p. 60)

Para Duína, os conselhos do irmão eram os que menos tinham serventia. Ele não queria reconhecer, mas tinha sido igualmente afetado pelo abandono da mãe na infância, tornando-se um homem emocionalmente frio, completamente incapaz de estabelecer laços afetuosos com alguém. Tudo para ele girava em torno de sexo, começo, meio e fim, e nenhuma mulher inspirava confiança. “Todas ordinárias”, dizia Pedro à irmã. (ARNAUD, 2012, p. 61). Ele vivia, por sua vez, o imenso vazio das relações líquidas.

Duína não queria saber. Nada a tirava de seu pesar físico e emocional. Nem mesmo as terapias com psicólogos e psicanalistas, que ela anuncia ter feito por muito tempo, resolveram sua situação. Ao contrário, ela indica que até mesmo “brincava” com os tratamentos, mentindo, fingindo para os médicos, ou dando pouca importância, pois sentia ódio deles e

sabia que não iriam salvá-la. Certa vez “testou” um de seus médicos, que se dizia deficiente visual, deitando com as pernas bem abertas diante dele e aguardando para ver se perceberia algum indício de excitação nele, achando aquilo, simplesmente excitante – revelando, neste momento, uma ausência de maniqueísmo na personagem. Ou seja, uma personagem que nos desperta empatia e dó extremado por tudo que ela passou, mas que, nem por isso, se constituía como típicas mocinhas completamente boazinhas em romances clichês – ela tinha seu lado mulher, humano, falho, capaz também de atitudes pouco louváveis como duvidar da deficiência visual de um médico e “testá-la” por puro deleite. Duína era um ser ferido, massacrada pela vida, mas isso não fez dela nenhuma mártir, ao contrário, tinha também seus aspectos puramente humanos.

O interessante é que a protagonista tinha completa consciência de sua situação, possuía total entendimento de que aquilo tudo, aquela completa obsessão por João Antônio, havia se transformado em doença, ou: “[...] ideia fixa, ânsia aguda, sonho delirante, obsessão, *phatos*.” (ARNAUD, 2012, p. 64). Mas ela, através da sua intensa luta interna, desafiava as leis que regulavam o até onde ia a “normalidade”, como podemos perceber nos excertos abaixo:

“Não seríamos todos neuróticos, paranóicos?” (ARNAUD, 2012, p. 62)

“[...] outros eus, de asas pretas, encobertos por mil véus, atiram-me ao inferno quanto me advertem, não se iluda, Duína, a vida é impossível, tudo é em vão.” (ARNAUD, 2012, p. 70-71)

“[...] talvez Domênica esteja certa, talvez essa estranha Duína me faça sentir mais satisfação na dor que no prazer. Distúrbio? E não se diz por aí que a dor humaniza, que torna as pessoas melhores?” (ARNAUD, 2012, p. 71)

“Sim, a vida inteira consenti que a dor me tomasse no colo e me lambesse com sua língua de fogo e me esfolasse sem misericórdia... [...]a normalidade é monstruosa.” (ARNAUD, 2012, p. 73)

Esse “eu” adoecido, patológico, se reconhece enquanto tal. Para qualquer pessoa dita “normal”, dentro dos padrões, o ideal seria buscar a fuga ou a cura deste sofrer, mas Duína, ao contrário, acha que isso sim: essa “normalidade” dos outros é que é tosca, ferina, insensata. Podemos dizer que, conforme esclarece Roland Chemama (1995) no *Dicionário de psicanálise*, a personagem desenvolveu, devido aos seus traumas, entre outros, um problema psicológico denominado masoquismo, e que se configura por

Procura da dor física ou, mais geralmente, do sofrimento e da desgraça, procura que pode ser consciente, mas também inconsciente, sobretudo no caso do masoquismo moral. [...]Para a psicanálise, o masoquismo constitui uma das formas nas quais pode se engajar a libido, e isso com muito mais frequência do que deixa pensar o número bastante reduzido de masoquistas no sentido trivial do termo, ou seja, adultos que não podem encontrar uma satisfação sexual, a não ser que se lhes inflija uma dor determinada.(CHEMAMA, 1995, p. 129)

O masoquismo é um dos motivos, portanto, das atitudes depreciativas e também autodestrutivas da personagem.

3.5 Entre violinos e notas musicais: o abuso

Apesar de a própria Duína, enquanto rememora e escreve suas lembranças, se perguntar o porquê de tantas coisas, de sua vida ter estacionado, o porquê de tantos erros e decepções sucessivas, Marília Arnaud faz com que essa voz que nos escreve nos entregue algumas suposições e entendimentos. Próximo ao fim do livro, o ritmo da narração de repente se acelera e ficamos profundamente impactados frente às últimas verdades reveladas. A narrativa desvela-se como uma bola de lã que cai ao chão e rola, e, num fôlego só, percorremos ansiosos página a página, ávidos por um desfecho.

O pai, sempre o pai. O suposto pai do céu, o pai aqui da terra. Homens, sempre os homens. As presenças masculinas tinham tanta força na vida de Duína. João Antônio... O professor Ramon. A voz adolescente, em um dos *flashbacks* narrativos revela como aquele professor, dito pela avó Quela como um homem muito erudito, sério, rígido e até mesmo religioso, através de um violino foi descortinando a timidez e introspecção dela. Dando-lhe atenção, lhe ouvindo, fazendo-lhe até mesmo, em meio a uma crise de choro repentina, certo dia, falar dos sentimentos mais profundos que a acompanhavam desde que a mãe partiu - coisa que ela jamais havia feito. É que ninguém havia conseguido transpor aquela barreira que Duína construiu em torno de si mesma, silêncio após silêncio. Ninguém até então... o professor Ramon, com muito jeito, penetrou lentamente a hermética base daquele muro. No dia seguinte a crise de choro seguida de confissões, Duína ganhou um apaixonante mimo do seu mestre, coisa rara que era ganhar presentes: um violino em miniatura, dentro de uma bela caixinha. Um lindo mini violino, o instrumento que ela mais amava, que “[...] sentia como um

membro do seu próprio” (ARNAUD, 2012, p. 76) enquanto tocava. O instrumento que ela escolhera “[...] porque queria agradar a papai, porque queria mostrar-se especial aos seus olhos, impressioná-lo, fazer-se amada.” (ARNAUD, 2012, p. 76)

Em uma das últimas transições espaço-temporais do romance, descobrimos que o abandono da mãe não foi a única e nem maior das tragédias na vida de Duína. Sua amada avó, posteriormente, definha e morre num hospital. Duína cuidou dela até o fim, e, à beira da morte, Raquel Torrealba entrega à neta inúmeras cartas que estavam guardadas no cofre de Gaspar. Eram de sua mãe, Felícia Torrealba. Começaram a chegar 4 meses após sua partida, e só cessaram após sua morte, “[...] revelada não sabia por quem.” (ARNAUD, 2012, p. 165) A mãe de Duína já havia falecido e ela sequer sabia. Certamente o pai proibiu Vó Quela de abrir as cartas ou dar quaisquer notícias daquela mulher a Duína e Pedro. Ele proibiu os filhos de saber da mãe. Duína não teve coragem de abrir aquelas cartas, cartas, portanto, da segunda mulher na narrativa a fazer uso delas (a primeira era a própria protagonista). Ela recebe os golpes, quase simultâneos, da perda da mãe e da avó.

O pior ainda estava por vir. A protagonista revela, quase que de supetão, o que talvez já desconfiássemos enquanto ela contava como era “afetuoso” o seu relacionamento com o professor de violino, Ramon. Com destreza, Marília constrói um jogo linguístico que nos conta que Duína fora abusada. O professor era um pedófilo. “Aquele homem velho, tão velho quanto papai...” (ARNAUD, 2012, p. 175). As descrições são impactantes e, embora repletas de uma linguagem profundamente dotada de erotismo, caracterizam um forte teor de denúncia social que o romance traz por abordar a temática da pedofilia.

Duína conta que o abuso sexual começou quando ela “[...] já tinha se pegado ao professor Ramon, já confiava na seda da sua voz, falava da vida em casa [...] ” (ARNAUD, 2012, p. 156), demonstrando que aquele homem sabia muito bem o que estava fazendo e quais eram seus planos. “Vamos jogar o nosso jogo secreto, Duína?” (ARNAUD, 2012, p. 159). “Você é uma garota especial, Duína, murmurava. [...] uma beleza muito particular!” (ARNAUD, 2012, p. 157).

A adolescente caiu... Fragilizada, carente, de paraquedas. E é interessante observar como ela, ao mesmo tempo em que o denuncia, tenta retirar dele toda a culpa. Para ela não há culpados, simplesmente “aconteceu”. No início sentia medo, e depois, foi cedendo, correndo ao banheiro, ao fim de cada “partida” do “jogo” para “[...] lavar das mãos o cheiro penetrante e triste.” (ARNAUD, 2012, p. 160) Ela revela que sentia prazer, medo, angústia, vontade de

contar a avó (mas nunca o fez), excitação. Entregava-se, entre mil sentimentos misturados dentro de si, como sempre foi a sua vida inteira: “Não, ele nunca me faltou com boas maneiras, nunca me obrigou a nada, apenas me propôs que jogássemos. Aceitei, e ele me ensinou com firmeza e paciência.” (ARNAUD, 2012, p. 159).

[...] tudo havia começado nas aulas de violino, com o professor Ramon dedilhando acordes e *pizzicatos*⁸ na pauta da minha pele, uma música que começava com sua mão avançando lentamente pela parte interna da minha coxa, até os dedos encontrarem a extremidade da calcinha e afastá-la, tocando-me, então, com firmeza e suavidade, ali onde se guardava o pequeno e latejante coração de odor penetrante – seriam minhas entranhas banhadas por um oceano? -, fazendo-me desabar num precipício de curtos-circuitos que me conduziam para longe, muito longe, para um espaço onde eu me afogava – choveria dentro de mim? -, onde não havia nada nem ninguém, onde o tempo parava e o mundo inteiro deixava de existir. (ARNAUD, 2012, p. 175)

A idade do início dos abusos não é dita com clareza, mas fica evidente que foi antes dos seus 15 anos, já que, aos 15, um rapaz chamado Vítor, muito do agrado da Avó Quela, se interessa por Duína, e, com ajuda da amiga Domênica, eles começaram um breve namoro. Breve, pois quanto mais o rapaz demonstrava gostar de Duína, mais ela mostrava-se indiferente. Indiferente apenas com palavras, através dos seus silêncios, pois entre os corpos, havia luxúria. Os pequenos beijos transformaram-se em grandes “amassos”, e Duína cada vez mais distante, afastando-se do rapaz. Ela diz que não estava mais cabendo em si a vergonha que sentia, o desespero por perceber o quanto o rapaz achava que ela era “pura”, inocente, e jamais poderia imaginar o que Duína já havia feito com um homem tão mais velho que ela, seu professor. Sentimos a angústia e a vergonha de Duína:

Como poderia lhe contar, sem destruí-lo, que eu, horrorizada, fascinada, tocava gentilmente o professor Ramon até o momento em que as abas do seu nariz se dilatavam, e os olhos vidravam, e a respiração saía do tom, e o rosto se contraía numa careta, e um leve estremecimento lhe percorria o corpo, e algo explodia dentro dele e esguichava em minha mão, escorrendo entre meus dedos, manchando-me as linhas do coração e da vida? (ARNAUD, 2012, p. 176)

O namoro não se estendeu por muito tempo. Explodindo em si mesma com o peso de tudo aquilo, Duína rasga o verbo: “[...] mostrei toda minha impureza, este é o meu corpo, Victor, este é o meu rosto, esta sou eu.” (ARNAUD, 2012, p. 177). Aquela adolescente, massacrada pela vida como se só para isso tivesse vindo ao mundo, não admitia que ninguém

⁸*Pizzicato*, palavra italiana que significa "beliscado", é uma técnica de execução de instrumentos de corda em que as cordas são pinçadas com os dedos e não friccionadas com o arco.

a amasse, admirasse, gostasse dela pelo que ela realmente era. Sabotou o próprio namoro por medo, vergonha, frustração e nojo de si mesma e de tudo que havia acontecido com ela.

Outro ponto importante a ser observado é que ela menciona que quando João Antônio se ia, após amarem-se, a saudade do corpo dele a fazia lembrar “[...] o gosto morno e felpudo de um mistério da sua infância.” (ARNAUD, 2012, p. 180) Que gosto “morno e felpudo” da infância era esse, cerceado por “mistérios”? Embora não haja na narrativa marcas textuais que confirmem o fato, deixando apenas suposições em aberto para que o leitor faça esse trabalho interpretativo, não pudemos deixar passar despercebida esta enevoadada e sombria menção - embora metaforizada; e nem de levantarmos a brutal possibilidade de que, para além do abuso sofrido, quando adolescente, pelo professor de violino, a Duína menina, ainda criança, também possa ter sofrido violência sexual de outro adulto. Neste caso, levantamos a hipótese de que tenha sido pelo próprio pai: primeiro porque a narradora deixa claro que ela não era de sair de casa, muito tímida e sempre nos recônditos do lar; segundo pelas diversas alusões sobre o quão ela e este pai estavam sempre ligados, especialmente por causa da música, e sobre a imensa necessidade que Duína tinha de agradá-lo e de que ele a amasse e admirasse. Ademais, não nos esqueçamos de que ela, aos nove anos, revela que já entendia que: “[...] a família perfeita não passava de um sonho.” (ARNAUD, 2012, p. 18).

3.6 Das inexorabilidades – um diagnóstico e o possível suicídio

Quando Duína descobre que João Antônio se foi de vez e que tudo havia terminado, aquele amor louco e avassalador, que finalmente parecia ter vindo lhe trazer um pouco de paz e felicidade, mas como paz, sabendo de toda a situação de comprometimento de João com outra mulher? Será que o que lhe atraía verdadeiramente naquele relacionamento não era, justamente, por ser proibido e que isso havia forte relação com os abusos que sofreu na adolescência? Ela entrega-se de vez “à loucura”: “Sim, somente a loucura poderia me libertar. Bastaria oferecer-me a ela, e então, milagrosamente, não teria mais o que esperar.” (ARNAUD, 2012, p. 132).

Dispara Duína para o leitor: “As coisas da vida, todas elas, as mais infames, as mais trágicas são belas quando estamos morrendo – arrogantemente, cheguei a imaginar que morreria de saudade.” (ARNAUD, 2012, p. 132) Duína e seus silêncios. A dor da saudade da mãe; o silêncio do pai; o bullying sofrido na escola tanto pela partida da mãe com outro

homem quanto por sua aparência e jeito incomum de ser; o abuso do professor de violino, Ramon; a morte da avó; a morte da mãe; a tentativa de relacionamento com o jovem Victor, carregado de culpas e vergonha devido ao abuso que sofreu; o relacionamento com um homem casado que posteriormente também a abandona e volta para a esposa; e, no fim, o diagnóstico de um câncer que a arrasta, impiedoso, para a morte. Diante da certeza do fim, Duína parte para Pedra Santa, a cidade onde vive o seu amado, João Antônio, com a família.

“Por onde a vida me escapa, doutor? Pelos olhos, pelo nariz, pela boca, pelas orelhas, pelo sexo? Onde, os confins da vida? (ARNAUD, 2012, p. 185). O médico que lhe deu o diagnóstico disse meses, talvez anos, se ela estivesse disposta a colaborar naquela “batalha contra células desgovernadas”. Mas Duína não está disposta, conta-nos. Que explicação podemos dar frente à situação de um doente que recebe uma possibilidade de prolongar a vida, bastando que se cuide e faça sua parte, mas que se nega a fazê-lo? Defendemos a hipótese de um possível suicídio, embora a narradora não explicita-o com clareza. Talvez ela tenha escolhido um quarto de hotel, na cidade em que morava aquele que fora seu amante, para redigir a carta de despedida e também para dar um fim antecipado à própria vida. A narração cessa antes destas informações, deixando-as em aberto, à critério da imaginação do leitor. Ou sua atitude implica ainda em uma espécie de eutanásia voluntária e passiva, onde a doente não pede ajuda a algum profissional para dar fim da própria vida, mas ela mesma escolhe o não tratar-se, o não aceitar nenhum tipo de intervenção médica e medicamentosa para a patologia que lhe assola.

Temos pistas quase evidentes da desistência de Duína de lutar e de uma alusão à eutanásia através de alguns excertos como

Mas quem me garante que, afrontada com a minha proposta, em vez de me fazer uma concessão, não vai me despachar de forma bruta, quando tudo que desejo a essa altura é um fim suave? É possível, doutor, que do absoluto de sua incontestância ela se compadeça de mim e me chegue mansa, sem cara ossuda nem bafo fétido, fingindo-se toda de não morte? Pois deveria ser dado a todo ser humano o direito de escolher entre a morte e a desgraça de um rosto encarquilhado, pele frouxa, boca caída, olhos embaçados pela catarata, pernas trôpegas, articulações vencidas pelo reumatismo! (ARNAUD, 2012, p. 186)

Em muitos países, o ato do doente colocar fim à própria vida, independentemente de sua situação, é considerado suicídio. No Brasil, a eutanásia é considerada crime de homicídio, caso venha a ser realizada com o auxílio de algum profissional ou de outra pessoa. Este assunto é um grande tabu social, pois, se de um lado há quem defenda a prática, alegando que

o estado não deve interferir na esfera privada, no direito sobre o próprio corpo e sobre como o indivíduo enfrentará a própria morte, por outro, há um forte discurso religioso que se coloca terminantemente contra, argumentando em favor da prolongação da vida sob qualquer circunstância, por ela ter sido dada por Deus e só ele teria o direito de tirá-la, na hora por ele determinada.

Assim, a decisão de Duína, em tom confessional, é, enfim contar os seus segredos. Dar voz, ou melhor, palavras escritas, aos seus silêncios. Direcionadas a João Antônio, Duína se desmancha, desmancha sua vida em palavras, naquelas cartas, escritas na suíte do hotel de Pedra Santa. Cartas de despedida. A violinista Duína sabe que em breve morrerá, nunca mais verá seu amado, nunca mais tocará seu instrumento favorito, mas deixará algo. João Antônio saberá quem ela era e tudo o que passou.

Nos momentos finais da narrativa, Duína divaga com a morte. E tenta imaginar o que será dela agora que “desaprendeu Deus” (ARNAUD, 2012, p. 87). Ela pede à morte que lhe dê mais tempo, mais tempo para abraçar aquela menina e aquela mulher que ela foi, prometer-lhes a redenção, mas Duína sabe que esse tempo não lhe será concedido. O diagnóstico médico é fatal e imutável, imutável pois ela se recusa a colaborar. Imersa nas incertezas do pós-morte, ela medita sobre o que será “quando não for mais uma pessoa.” (ARNAUD, 2012, p. 187).

O livro é, sem dúvidas, bastante forte. *Suíte de Silêncios* (2012) nos apresenta uma narrativa paradoxal: violenta, mas ao mesmo tempo poética e com nuances de delicadezas anímicas que brotam em meio à crueldade, que fala de ausências e sofrimentos, tematizando uma conturbada existência feminina e as questões sociais ao seu entorno. Ao final, percebemos que Duína é, como tantas outras, uma mulher marcada por muitos traumas da vida hodierna. Lendo *Suíte de Silêncios* (2012), estamos diante de uma polida obra que traz em seu cerne muitas das características da literatura contemporânea. A questão, por exemplo, da ideia de morte e suicídio como redenção é bastante característico nos romances do século XIX, mas não podemos dizer que o suicídio não seja um tema fortemente atual, epidêmico, caracterizado por muitos profissionais da saúde como um dos “males do século”, sendo pertinente, portanto, sua discussão na literatura – esta enquanto produto social, e em todas as esferas possíveis.

4 CAPÍTULO III: DUAS HIPÓTESES PARA A ESCRITA DE DUÍNA

Para finalizar nossa análise, visamos levantar duas hipóteses acerca da escrita das cartas da nossa protagonista, sendo este o mote central da narrativa: uma personagem que escreve e nos revela suas memórias. Por que Duína escrevia? Quais motivações levaram a personagem a redigir cartas(s) muito íntimas, relatando minuciosamente lembranças e detalhes tão particulares da sua vida e direcionados a um homem? Ao leitor, cabe a investigação que leve a possíveis compreensões, o que buscamos aqui brevemente erigir.

Deixamos claro desde já que tais hipóteses são suposições justamente por não serem explícitas e afirmadas no texto. Considerando que, quando lemos, somos agentes participativos em um processo intersubjetivo, e que, neste processo, precisamos, por vezes, buscar o não-dito ou o suposto além das entrelinhas, pois nem sempre as intenções do autor para com o texto são claras, definidas, escancaradas. Muitas vezes, alcançar, de fato, tais intenções que os autores propõem nos escritos exige esforços por parte do leitor para imergir nas pistas e construir os significados; significados estes que, com o cuidado de não cair numa superinterpretação, ou equívocos interpretativos, abarcam uma grande gama de subjetividades da parte de quem lê – nossas pré-noções, visões de mundo, bagagem cultural, experiências, etc.

Sobre tais considerações, Rodrigues (2016) menciona que

O desaparecimento do autor com o único participante da escritura do texto não é uma ideia do nosso século, uma vez que já nos anos sessenta do século passado a Estética da Recepção teorizou sobre o papel ativo e imprescindível dos leitores na construção dos sentidos das ficções literárias. A literatura perde então seu caráter de “obra fechada”, inalterada e unívoca, pois cada leitor reescreve o texto lido a cada leitura, dando a ele novos sentidos e sobrepondo diferentes discursos ao já dito. (RODRIGUES, 2016, p. 73)

À vista disso, procuramos investigar e a partir da investigação supor, brevemente, sob quais possíveis condições de produção nossa protagonista compôs sua narrativa memorialista. Um adendo a mais: esclarecemos que falaremos apenas das cartas da protagonista, como explica o título deste capítulo, embora sua mãe também tenha redigido cartas (porém não temos acesso aos conteúdos); e explicamos ainda que faremos aqui menções a termos psicanalíticos que servirão de fundamentação para nossas proposições; porém, sem um maior

aprofundamento teórico, tendo em vista a concisão deste trabalho acadêmico e o fato de não ser esse o prisma fundamental sob o qual se constrói a análise do nosso.

Posto isso, nossa primeira hipótese é a de que a protagonista escreveu a(s) carta(s) para fazer uso daquilo que é conhecido como escrita catártica, ou escrita como um recurso terapêutico, visando expurgar, pela escrita, os traumas e as tormentas que experienciou. Para compreender tal terapia, Roland Chemama (1995), no *Dicionário de Psicanálise*, aclara que um método catártico é: “[...] qualquer método terapêutico que vise obter uma tal situação de crise emocional, de forma que essa manifestação crítica provoque uma solução do problema que a crise pôs em cena.” (CHEMAMA, 1995, p. 32)

A narradora vive imersa em estados mentais ilusórios, direcionando para um único homem - humano, portando falho, passível de modificações das mais diversas, inclusive de gostos e vontades -, toda sua possibilidade de felicidade na vida. Ela idealiza esse homem, João Antônio, e idealiza um relacionamento “perfeito” que poderia existir, caso ele voltasse para ela, já que ela mesma deixa claro o quão, antes, eles viviam mais de sexo que de outra coisa (ao mesmo tempo em que supunha ser amada, pois se não, por que ele estaria com ela?). Mas por ser uma idealização, é inverossímil: uma fixação infantilizada e que os deixa numa bolha à parte de todos os conflitos da vida real. Um homem e um relacionamento que só existem em sua imaginação; ao mesmo tempo em que tudo que é externo a esse relacionamento é ruim, feio, melancólico, desprovido de sentido, não lhe instigando a viver ou fazer mais nada.

Monteiro (1998), pelo viés da psicanálise, nos aclara possivelmente o porquê dessa mente adoecida praticar a anulação de si mesma, de suas próprias capacidades, e projetá-las em outrem

As dinâmicas femininas quando soterradas e reprimidas vão se tornar inconscientes, sombrias e negativas. Tais dinâmicas, que poderão tornar-se tão imperiosas, que segundo Moore e Gillette (1994) devem ser denominadas de síndromes, são de dois tipos: de usurpação – tirania e poder – e de abdicação – fraqueza ao projetar o próprio potencial no outro. Como Jung afirmou, a sombra é um contra-ego, um complexo autônomo que sempre anseia por reintegração. A união será sempre expressão de um desenvolvimento mais integrado. Esta dinâmica feminina negativa torna-se maliciosa e crítica, tendendo a subestimar e a destruir, a manipular negando a própria força do outro. Tende a usar a faculdade de intuir e a sexualidade para criar dependência, controle e domínio; a usar a manipulação pelo medo. (MONTEIRO, 1998, pg. 33)

Essa “dinâmica feminina negativa” que é mencionada na citação, claramente reprimida em Duína e relegada ao seu inconsciente, desabilitou importantes mecanismos de autodefesa,

compelindo-a ao estado de abjeção em que se encontrou durante tanto tempo. Devido aos seus traumas de infância, especialmente o fato de nunca ter superado o abandono da mãe e também o abuso sexual, essas perturbações e padecimentos lhe perseguiram por toda a vida, mesmo que não de forma tão clara após sua vida adulta; mas lhe premiram e lhe castraram as possibilidades de uma vida e uma mente saudáveis. Essas revivescências de seus traumas e problemas, mesmo que de formas diferentes ao longo da vida, derivavam daquilo que estava em seu inconsciente. Chemama (1995) esclarece que esse derivar do inconsciente é o: “[...] reaparecimento, sob a forma de sintomas ou de uma formação do inconsciente, daquilo que foi recalçado.” (CHEMAMA, 1995, p. 42); e ainda demonstra que: “[...] para Freud, o que foi recalçado sempre tende a retornar, a irromper, sendo então submetido a um novo recalçamento.” (CHEMAMA, 1995, p. 42)

Monteiro (1998) elucida que: “a repressão barra da consciência poderosas energias psíquicas que podem causar toda espécie de danos, neuroses, pressentimentos ou medos” (MONTEIRO, 1998, p. 35), o que parece traduzir bem os estados emocionais e psíquicos de nossa protagonista. Possivelmente Duína poderia ter sido tratada se não tivesse, em certo momento, desistido de fazer terapias e ir aos médicos por achar que eles nunca a curariam. Supostamente Duína vivenciou o que é denominado, na psicanálise, de clivagem do eu, e que Chemama (1995) esclarece como sendo a coexistência, dentro do “eu” do indivíduo de: “[...] dois juízos contraditórios em relação à realidade exterior. A clivagem do eu é inseparável da recusa da realidade. [...] Esse mecanismo de defesa é encontrado, além do fetichismo, na psicose.” (CHEMAMA, 1995, p. 32)

Monteiro (1998) releva a afirmação de alguns cientistas de que

[...] as mulheres usam mais a porção superior, associada ao ato simbólico, e com maior sensibilidade à tristeza. Ao lembrar das tragédias pessoais, as mulheres ativam uma área do sistema nervoso oito vezes maior que a dos homens. Também concluíram que, mantendo o estado de tristeza, as mulheres manifestam uma hiperatividade própria do sofrimento, seguida de uma baixa geral das funções cerebrais, como que entrando em curto-circuito. [...] Talvez isto explique a maior suscetibilidade das mulheres a sofrerem depressão. (MONTEIRO, 1998, p. 29)

Neste interstício conflituoso, Duína escreve, pois além de ter vários problemas psicológicos, estado constantemente depressivo, extrema baixo autoestima, autodepreciação sentimento de inadequação no mundo, também estava confrontando a morte, ou melhor, entregando-se a ela. Nesse estado de torpor, de questionamentos, de enfrentamento dos

próprios dilemas, traumas e silêncios que carregou pela vida inteira, a protagonista parece encontrar na possibilidade de narrar todos os eventos que embotaram sua existência uma forma de alijamento e possivelmente de “cura” para a alma (já que o corpo ela desistiu de tentar salvar), uma tábua de salvação para si ante a certeza da morte.

No afã de se livrar das tormentas que destruíram seu psicológico e sua vida, os sentimentos de culpa que lhe assoberbam, as mágoas, ela opta pela escrita como forma de catarse, de libertação, ao resolver contar toda sua vida e tudo que sentiu e viveu ao ex-amante, João Antônio. Benetti e Oliveira (2016) postulam que é bastante habitual descrever a psicoterapia como a cura através da fala e que, baseados nas teorias de Freud, Jung e de outros pesquisadores, as terapias psicológicas são realizadas como tendo principal ferramenta a linguagem, seja através de reflexões, de conversas, etc. Porém, não é imperioso que essas alternativas terapêuticas aconteçam exatamente “falando”, na expressão verbal da emoção, no sentido mais comum. Eles destacam que um dos recursos para a cura pode ser usar a palavra escrita como método de utilização dessa “fala”, desse “colocar para fora”.

Essa escrita catártica de carta(s) seria então, para Duína, uma válvula de escape para seus conflitos. Verter experiências, especialmente ruins, em linguagem e expressão é, possivelmente, uma forma de transformar essas experiências e levá-las a um lugar de maior compreensão, à medida que falar sobre sentimentos e memórias pode gerar reflexões e, portanto, ser terapêutico. Benetti e Oliveira (2016) exprimem que

[...] apesar de ser a escrita utilizada há milênios para explorar e expressar emoções, só recentemente pesquisas têm fornecido evidências de que a saúde pode ser influenciada quando as pessoas transformam seus sentimentos e pensamentos em palavras grafadas (PENNEBAKER; CHUNG, 2011). Uma das hipóteses para uma percebida melhora em sintomas clínicos, atribuída ao uso da narrativa escrita, refere-se à função desta como catarse. Ao longo da história da humanidade, a catarse tem sido usada, nas intervenções religiosas, em rituais étnicos de cura e, na Medicina, por seu potencial de cura ou de controle de sintomas. (BENETTI; OLIVEIRA, 2016, p. 69)

Em vários momentos do texto a narradora deixa visível o quão escrever estava sendo um exercício fundamental para ela: “Não contaria essa história se soubesse o que fazer com as lembranças.” (ARNAUD, 2012, p. 9); ou: “[...] o que tenho pra lhe deixar se não palavras?” (ARNAUD, 2012, p. 11); ou ainda, quando mostra o alívio por poder desabafar com alguém sobre como era ter a certeza da morte: “Como é estar morrendo? Eu lhe digo, meu amor”

(ARNAUD, 2012, p.188). Os traumas psicológicos de Duína talvez estivessem passando, um a um, por sua mente, agora consciente, no exercício da escrita, e lhe trazendo refrigério.

Benetti e Oliveira (2016) complementam a explicação

[...] na psicologia moderna, Breuer e Freud (2000) forneceram um modelo de funcionamento emocional que previu que a expressão de emoções seria útil para o indivíduo sob uma vasta gama de condições. As emoções provocadas por conflitos e traumas não resolvidos, se não forem descarregadas através da expressão, permanecerão presas no corpo, ocasionando diversos problemas. Se as emoções forem liberadas através da expressão, sua força será dissipada, os sintomas atrelados poderão ser aliviados ou mesmo desaparecer, e impactos nocivos sobre a saúde poderão ser controlados ou neutralizados. Por isso algumas modalidades terapêuticas modernas enfatizam o valor da expressão de emoções reprimidas e o uso da catarse como ferramenta para a terapêutica. (BENETTI; OLIVEIRA, 2016, p. 69)

Os pesquisadores acima referenciados afirmam que o escrever sobre si mesmo, expondo e revelando seus pensamentos e sentimentos, é um ato que possibilita novas formas de compreender estes sentimentos. “Escrever sobre o que se sente torna-se, assim, um mecanismo de enfrentamento do estresse, e traz benefícios fisiológicos e para a saúde como um todo.” (BENETTI e OLIVEIRA, 2016, p. 72)

Duína sabe que vai morrer, a doença corrói o seu corpo, e, por se negar a fazer o tratamento, optando por um claro “suicídio” (como já discutimos anteriormente), a escrita aparece aqui como aquilo que Rodrigues (2016) chamou de “exercício para adiar a morte” (RODRIGUES, 2016, p. 149). Enquanto divaga com uma suposta existência metafísica (ou “Deus”, em quem ela há muito já deixara de crer), que fica evidente nas últimas páginas do livro, ela parece ter encontrado algum tipo de paz por ter rememorado e expurgado através da escrita tudo que viveu até então, conforme relata:

Deixo-lhe aqui minha história e tudo que permanece em mim, a minha infância, a casa onde morei, a horta do meu pai, a apureza das estrelas que ele me apontava no céu, as flores e litâneas da minha avó Raquel, a terra do quintal... [...] Deixo-lhe estas palavras, as possíveis para que testemunhem... [...] Deixo-lhe a melodia tecida nas cordas da minha carne, nos acordes da minha memória, na cadência do meu coração, a melodia-existência, labiríntica como o espírito, misteriosa como o tempo, definitiva como a morte. (ARNAUD, 2012, p. 190)

Nesta primeira hipótese para a produção de Duína, portanto, a escrita foi tida como expressiva, como uma ferramenta, com uma terapia: uma ponte para o alívio de suas dores e

uma espécie de exorcismo de seus demônios. Já que a morte seria inexorável, frente a sua decisão de não revidá-la, que, ao menos naquelas palavras vindas tão sofregamente de seu âmago, pudesse encontrar a mínima serenidade mental. A palavra escrita foi uma forma de comunicação pessoal e interpessoal, um recurso criativo que lhe serviu de autoajuda.

Nossa segunda proposta é a de que Duína, no âmbito da metaliteratura, simplesmente era uma escritora e que a(s) carta(s) que escreveu não foram fruto de suas traumáticas experiências, mas sim o sumo de uma criação literária da personagem. Como vimos no capítulo anterior, já é longeva a prática de utilizar cartas no âmbito literário para estruturar narrativas. Levantamos, portanto, também essa ulterior possibilidade. Duína como sendo uma autora, produzindo, ficcionalmente, uma obra de autoria feminina. Vejamos.

Para a construção do espaço ficcional, um local “perfeito” para uma produção literária, Duína optou por ambientar a obra em um cenário agradável, sereno, harmônico, onde o decorrer da noite é sublimado pela chuva, pela água corrente do rio rolando entre pedras, pelo som do vento nas árvores. Nesta situação, sendo a protagonista apenas a escritora de uma produção literária sem obrigação basilar para com a realidade por ela vivida, não sabemos se este espaço de produção seria, dentro da narrativa, “verídico” (Duína era uma escritora e escolheu um quarto agradável de hotel, na cidade de Pedra Santa, para lá tecer sua narrativa, sendo, portanto, a ambientação de produção narrada no livro “verdadeira”), ou também “ficcional” (Duína criou tudo desde o início, até mesmo o local onde estaria escrevendo, e, portanto, essa “Duína escritora” poderia estar até mesmo em sua casa, em seu quarto, numa biblioteca, em qualquer espaço, escrevendo como se o fizesse daquela agradável suíte de hotel meramente ilustrativa, imaginada). Apesar de toda acrimônia presente na obra, essa autora opta por, ao menos no contexto de produção, apresentar um local quase paradisíaco, como uma espécie de refrigério.

No caso desta hipótese, com quais intenções textuais a Duína autora optaria, em detrimento de outras formas de tecer um texto literário, por uma narrativa tão forte, dolorosa, com a presença de temas tão amargos e até mesmo considerados tabus na sociedade, como no caso da pedofilia e da morte?

Dalcastagnè (1999) salienta que

Se por um lado a literatura *reflete* questões que permeiam a vida social de um determinado período, por outro ela *interfere*, em menor ou maior medida, nas discussões e na maneira de enxergar a fisionomia dessa mesma realidade. Se hoje ela não chega a influenciar tão amplamente comportamentos e sensibilidades, tendo perdido público para segmentos

mais dinâmicos da indústria cultural, possui, no entanto maior “legitimidade” social que seus novos concorrentes - o que lhe confere um poderoso ponto de apoio para intervir no debate. (DALCASTAGNE, 1999, p.148)

Argumentamos que, da mesma forma que no plano do “real” Marília Arnaud provavelmente objetivou usar o seu lugar de autora para ensejar a abordagem e incitar possíveis discussões de uma gama de temáticas sociais pertinentes à sociedade contemporânea (relações de gênero, pedofilia, questões de fé e religiosidade, problemas psicológicos, depressão, morte, suicídio, entre outros), a personagem escritora Duína, no plano do “ficcional”, na hipótese de estar apenas produzindo uma obra literária sem obrigação de retratar suas reais vivências, também possa ter tido a mesma intenção. Essa relação dialógica de que fala Dalcastagnè (1999) entre o refletir e o defletir da literatura no bojo social, da mesma maneira que foi pensada por Marília Arnaud como ferramenta de denúncia social, também pode ter sido pretendida pela personagem que ela criou em seu livro *Suíte de Silêncios* (2012).

Outro ponto: por que nossa protagonista escritora poderia ter escolhido a forma de cartas para estruturar o seu romance? Silva e Gomes (2017) deixam pistas

[...] a relação entre os interlocutores de uma carta pessoal (pai e filho; filha e mãe; marido e esposa; amigos etc.) implicará no conteúdo temático das missivas, tornando-se um dos fatores determinantes para que se perceba que há finalidades comunicativas específicas e também elementos linguístico-discursivos específicos em uma determinada carta que não se encontrará em outra, mesmo dentro de um mesmo agrupamento rotulado como “carta pessoal”. (SILVA; GOMES, 2017, p. 208)

Para Silva e Gomes (2017), as temáticas abordadas nas cartas pessoais naturalmente dependem do tipo de relação que há entre quem envia e quem recebe. As finalidades que se têm ao produzir tais textos são delineadas justamente tendo em foco o que se pretende dizer e a quem. Desta forma, defendemos que, neste caso, seria com claras intenções que a autora Duína construiria uma narrativa onde, direcionando a(s) carta(s) a um suposto ex-amante, estaria não só narrando para ele as histórias terríveis pelas quais passou e que independeram dele, mas também, no âmbito das relações de gênero, suscitar ao leitor questões referentes ao tipo de relacionamento que tiveram: o fato de ele ser casado e possivelmente não tê-la contado desde o início, quando se aproximou dela já com ares de sedução (e ela, fragilizada que era e sempre foi, se deixou levar pelo belo e sedutor médico) e aproveitando-se da aceitação de Duína frente àquelas investidas; o estilo de relacionamento baseado no anonimato, no ocultar

Duína, com encontros apenas nas madrugadas após os plantões, nunca sair juntos para dançar ou jantar, claramente visando apenas interesses sexuais - frisando que não estamos colocando como problemática uma relação baseada apenas em sexo, taxando regras ou moralismos, o que colocamos é a necessidade de clareza entre os envolvidos (fato que, na vida real, muitas vezes não acontece e os homens, em geral, pelos prestígios que lhes são concedidos sempre saem beneficiados nesse tipo de situação) e que tudo seja no terreno da mútua concordância, o que, no caso da narrativa, aparece como sendo o contrário: ele quer apenas encontrá-la para sair de carro e transar nas madrugadas, enquanto ela, louca de amores, certamente nutrindo esperanças de ficar para valer com ele e talvez construir algo juntos, já que a personagem vivia com o estado emocional fragilizado desde a infância e dos abusos que sofreu na adolescência, e transfere para esse homem toda sua possibilidade de felicidade na vida.

Silva (2018), ainda nos auxilia a teorizar sobre a hipótese de a personagem ser uma escritora que estava ficcionalizando questões sociais em sua obra através de carta(s), quando diz que: “[...] a relação estabelecida entre o indivíduo pós-moderno e seus documentos é mais intrínseca no sentido de que seu documento (carta, relato etc.) é um mecanismo de denúncia e libertação dos padrões e normas da sociedade.” (SILVA, 2018, p. 21), exatamente como supomos acima. Domingos (2016) salienta também sobre essa relação carta-literatura que

[...] a carta não interessa apenas como testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas como objetos metaliterários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação. (DOMINGOS, 2016, p. 30)

portanto, fazendo uso destes elementos, supomos que a personagem autora objetivou lapidar a linguagem, atribuindo-lhe nuances e características literárias, para levar o leitor a mergulhar junto com ela no mundo e nas situações subjetivas que ela minuciosamente descreveu.

Como estamos supondo aqui que tudo não passe de criação, fruto da imaginação da personagem que resulta em uma obra de autoria feminina, acerca da criatividade, sob um prisma psicanalítico e dialogando fortemente com as teorias de Carl Jung, vemos em Monteiro (1998) que

Masculino e feminino são diferenciações complementares. Do encontro destes dois princípios a criatividade é gerada. Um ritmo harmonioso e natural nos sintoniza com o correr da vida, buscando a totalidade em cada

um de nós. Há um conflito e uma sedução recíprocos entre estas polaridades. (MONTEIRO, 1998, p. 26)

Monteiro (1998) nos leva à compreensão de que, para Jung, todo ser humano possui elementos em sua psique ligados ao inconsciente com características tanto “femininas” quanto “masculinas”, energias polarizadas que, quando se encontram, resultam na força produtiva da criação. Portanto, essa integração do *anima*, “[...] que sempre aparecerá personificada. Ela possui todas as qualidades características do feminino, é um produto espontâneo do inconsciente.” (MONTEIRO, 1998, pg. 93) com o *animus*, seria mola propulsora para a criatividade, conforme ainda explica Monteiro (1998):

As polaridades masculina e feminina existem em todos nós e fluem de uma para a outra em diferentes proporções. Adentrar o feminino exige captar o masculino e vice-versa. Jung denominou *animus* e *anima* a contraparte sexual psíquica. *Animus* e *anima*, como todo arquétipo, resistem a serem fixados em definições e limites pré-concebidos. Nem o homem, nem a mulher, são sempre uma realidade, eles são múltiplos e nunca se reduzem a seus papéis estereotipados. Ambos, homem e mulher, são muito mais interessantes em suas complexidades arquetípicas que em suas simples reduções estereotipadas. (MONTEIRO, 1998, pg. 24)

Monteiro (1998), nesse diálogo com Carl Jung, também contribui teoricamente para a nossa hipótese, pois afirma que “Jung vislumbrou um campo de compreensão do universo feminino com maior abrangência, vendo-o capaz das mais amplas realizações e criatividade.” (MONTEIRO, 1998, p. 92) Em nossa suposição, uma mulher escreve uma obra literária, utilizando sua força imaginativa para criar situações, personagens, ambientes. Temos, assim, uma produção literária de autoria feminina em que a autora foi capaz de ativar e reunir os elementos necessários em sua psique para que essa energia produtiva brotasse. O *animus* e o *anima*, ou ainda *yang* (conceito chinês), consoante Monteiro (1998) que detalha que

Os aspectos arquétipos de *animus e anima* abrem para nós fontes ctônicas primordiais da psique. Seus conceitos muito se aproximam dos conceitos chineses de *yang e yin*. Para Whitmont (1991) *yang* explicita o elemento criativo ou gerador, a energia iniciadora, a experiência da energia em seus aspectos impulsionadores de força e agressividade, manifesta-se em disciplina e separação, luta e destruição. É positivo – energia assertiva – e entusiástico. (MONTEIRO, 1998, p. 92)

Rodrigues (2016) alega que: “[...] é preciso ter um tanto de delírio para ter coragem de ser artista em meio a tudo que representam as sociedades disciplinares e de controle”

(RODRIGUES, 2016, p. 211). Nossa protagonista, nesta hipótese, teve o “delírio” e a “coragem” de traçar uma narrativa que gerasse discussão sobre dilemas sociais. Ou, como disse ainda Rodrigues (2016), apud Klinger (2014), acerca de uma possível característica da escrita contemporânea: “A escrita como um ato reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez apenas adensá-la de sentido.” (RODRIGUES, 2016, p. 216, apud KLINGER, 2014, p. 54)

A hipótese que aqui nos propomos a levantar talvez seja justificada e resumida nas palavras da narradora e personagem, Duína, logo nas páginas iniciais do livro *Suíte de Silêncios* (2012), quando ela afirma que “conta em mil línguas” com “a língua que reinventa a vida” (ARNAUD, 2012, pg. 25). Talvez o único e real desejo dessa narradora foi nos oferecer uma boa história, contada por essa língua que “recria” a vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, durante muito tempo as mulheres e outros grupos minoritários tiveram que aceitar o que lhes era imposto, as representações que construía para eles, as vozes que por eles falavam enquanto eram silenciados e oprimidos – em geral, sempre vozes de homens, brancos, de classe superior, numa sociedade marcadamente patriarcal e hierárquica, na qual a figura masculina, seus feitos e suas possibilidades se sobrepõe a todos os demais.

Alguns dos autores com quem dialogamos nos mostraram que foi lentamente que esses grupos, e entre eles os grupos das mulheres, através de muitas lutas e durante muito tempo é que puderam ir derrubando os muros que lhes impediam de enxergar além, literalmente falando. Enxergar os poderes disciplinantes que por séculos as manteve oprimidas, enxergar os malefícios do patriarcado capitalista, enxergar as amarras que por tanto tempo, em suas mãos e bocas, a impediam de gerir suas vidas, de protagonizarem suas histórias, de falar por elas mesmas.

Os ditames ainda não foram plenamente quebrados ou extintos, portanto, as mulheres seguem em suas lutas diversas, buscando reconstruírem suas memórias aniquiladas, seus papéis na sociedade, em dialéticos e persistentes movimentos de resistência, mas também já de uma certa autonomia (frisamos sempre: embora ainda não igualitária e plena) e de reconhecenças nas sociedades em que se encontram.

Vimos que muitas autoras contemporâneas utilizam seus lugares sociais, o espaço relevante da literatura (relevante ainda e sempre enquanto canal comunicativo, possibilitador de construção de sentidos, etc., embora destituídos hoje da “pompa” que sempre carregou) para sublimar suas falas, dar vazão ao que por muito tempo precisaram ocultar; e até mesmo para estimular, neste ensejo, possíveis tomadas de consciência em outras mulheres que porventura ainda não tenham despertado para o quanto, injustamente, foram reprimidas; como também ainda para fazer com que essas tomadas de consciência também sejam geradas em um setor muito importante: o daqueles que, histórica e hierarquicamente e imbuídos de todos os poderes, silenciaram e oprimiram.

Neste ínterim, situa-se Marília Arnaud e seu *Suíte de Silêncios* (2012), silêncios não tão silenciosos, silêncios rasgados e gritando todas as denúncias de cunho social que as 190 densas páginas carregam. Portanto, com o término de nossa pesquisa, após uma detalhada

análise baseada nos teóricos que nos auxiliaram, podemos responder à pergunta a qual nos propomos no início.

Marília Arnaud constitui, em *Suíte de Silêncios* (2012) uma narrativa extremamente forte, necessária e atual. As temáticas sociais e as representações que compõe sua narrativa nesta obra parecem vir como rajadas aos nossos olhos e mentes, fazendo muito daquilo que foi discutido como sendo uma linha tênue entre realidade e ficção. Os problemas psicológicos como a depressão e a fobia social; as questões de gênero como as imposições às mulheres e a pedofilia (aqui quando cometida por homens mais velhos contra crianças e adolescentes); o machismo arraigado perpetuado ainda até mesmo por mulheres; as patologias físicas e mentais, carências, tabus, abandono, o medo da morte, o divagar sobre os sentidos ou não sentidos da existência, as relações interpessoais, a fluidez dos relacionamentos - quais destas questões todos nós não conhecemos ao menos um caso, ao menos um exemplo? Isso quando não fomos nós mesmos as personagens que os vivenciamos, não no mundo fictício da literatura, onde ninguém se machuca por não existir, mas aqui, no mundo real, onde dores como as que a protagonista Duína viveu e passou são capazes de arrastar vidas para sempre, assim como aconteceu com ela.

Podemos também afirmar que esta não é uma obra contemporânea tipicamente feminista, com uma protagonista forte, independente do mundo androcêntrico, positivamente representada. Muito pelo contrário, o mundo de Duína gira em torno de sujeitos masculinos: seu pai, seu irmão, João Antônio, o professor abusador, a própria figura de Deus, que lhe fascina, amedronta e por último fica-lhe indiferente. Porém, ao mesmo tempo em que a protagonista não representa uma típica figura feminista, poderíamos dizer, sem cautelas, que se há alguém nesta narrativa que pode ser dita feminista, ou com caracterizações ou elementos feministas, é Felícia Torrealba, mãe de Duína. Felícia subverteu os valores patriarcais que lhe submeteriam a uma vida inteira infeliz ao lado de um homem, num relacionamento falido. Ela paga o preço pela sua “libertação” ficando proibida de ver os filhos e saber deles. Ela não chega sequer a se divorciar, apenas foge, certamente por medo. Quantas mulheres, aqui, na vida real, não fogem, literalmente, de relacionamentos ruins por medo do ex marido e por temer por suas vidas? Abandonam vidas, filhos, trabalho, patrimônios, tudo, pois precisam ir embora de vez.

Reconhecemos, assim, o valor da obra de Marília não apenas por seu valor estético, de apurado uso da linguagem, mas também por ser uma ferramenta possibilitadora de extensas e necessárias reflexões tão cabíveis e recorrentes na sociedade contemporânea.

6 REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Herbert Sousa de. **Estruturas Identitárias: o feminino contemporâneo em Vitória Valentina, de Elvira Vigna**. 2018. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2018.
- ARNAUD, Marília. **Suíte de Silêncios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENETTI, Idonézia Collodel; OLIVEIRA, Walter Ferreira. **O poder terapêutico da escrita: quando o silêncio fala alto**. Cadernos Brasileiros de Saúde Mental, ISSN 1984-2147, Florianópolis, v.8, n.19, p.67-77, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/69050>> . Acesso em: 11 nov. 2019.
- Blog Imagens Amadas. **Obrigado, Marília**. Disponível em: <<https://imagensamadas.com/2012/09/10/obrigado-marilia/>>. Último acesso em: 28 set. 2019.
- Blog ZGUIOTTO. **A literatura não é mais sagrada**. 9 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://zelmar.blogspot.com/2011/12/literatura-nao-e-mais-sagrada.html>>. Acesso em: 31 out. 2019.
- BONICCI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BRUM, Luciane da Silveira; APPEL, Marta Lia Genro. **Reflexões acerca da escrita feminina no Brasil contemporâneo**. SEPE - XV Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão. Santa Maria, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Direitos Humanos e literatura**. In: A.C.R. Fester (Org.) Direitos humanos E... Cjp / Ed. Brasiliense, 1989.
- CATANI, Afrânio Mendes. **O que é capitalismo**. Coleção Primeiros Passos. 7ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense s.a, 1981.
- CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.
- CUNHA, Paula Cristina Ribeiro Da Rocha De Moraes. **Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português**. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8234>>. Acesso em: 03 nov. 2019.
- DALCASTAGNÊ, Regina. **Espaço de cumplicidade**. Revista Cerrados, v. 8, n. 9, p. 147-154, 11. 1999. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1005/870>>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- DALCASTAGNÊ, Regina. **Imagens da mulher na narrativa brasileira**. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 15, p. 127-135, dez. 2007. ISSN 2358-9787. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267/3201>. Acesso em: 14 nov. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 21, p. 33-53, 2003. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9619>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais**. La littérature brésilienne contemporaine, Iberic@1, n.2, 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/números/numero-2-automne-2012/>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 11, p. 19-26, jan./fev. 2001. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2240/1797>>. Acesso em: 14. nov. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina; VILLARINO PARDO, M. **Apresentação. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 50, p. 13-17, 28 jan. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10164/9005>>. Acesso em: 02. nov. 2019.

DOMINGOS, Priscila Berti. **Clarice Lispector: a escritura e o ofício de escritor em Cartas Perto do Coração**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2016. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3878.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2019.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Tradução de Áurea B. Weinszenberg. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 1.ed.1. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LINS, Risonelha de Sousa. **Afetos à deriva: uma leitura dos contos de Marília Arnaud**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2014. Disponível em: <http://www.uern.br/controladepaginas/defesasde2014/arquivos/3100dissertacao_de_risonelha_de_sousa_lins.pdf>. Acesso em: 30 set. 2019.

LUDMER, Josefina. **Ensaio Literaturas pós-autônomas**. Tradução de Flávia Cera. In: Sopro. Panfleto político-cultural. Desterro, n. 20, jan. de 2010. (Publicado originalmente em Ciberletras— revista de crítica literaria y de cultura. n. 17, jul. de 2007.) Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

MANSOUR, Challita. **A guerra dos sexos**. Folha de Londrina O Jornal do Paraná. 18 de Maio de 1999. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/opiniaao/a-guerra-dos-sexos---mansour-challita-155542.html>>. Acesso em: 30 set. 2019.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. **Mulher feminino plural: mitologia, história e psicanálise**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.

MOURA, Nayara Aparecida. **A Primeira Onda feminista no Brasil: uma análise a partir do jornal “A Família” do século XIX (1888-1894)**. Praça: Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 2, n. 2, 2018, p. 62-86, 2018.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

Programa Entre Meios, Canal no Youtube: TV UFPB. **Marília Arnaud/ Flávio Tavares**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yLaoOBqWvCg>>. Último acesso em: 28 set. 2019.

RODRIGUES, Rosângela. **Mulheres e amores em ficções de autoria feminina**. Campina Grande, PB: EDUFCG, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Boaventura de Sousa Santos: o Colonialismo e o século XXI. Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz**. Disponível em: <<https://cee.fiocruz.br/?q=boaventura-o-colonialismo-e-o-seculo-xxi>>. Acesso em: 06 out. 2019.

SILVA, Aldeir Gomes da.; GOMES, Valéria Severina. **Os subgêneros da carta pessoal em correspondências pernambucanas da primeira metade do século XX**. In: ATAÍDE, Cleber. et al. *Gele 40 anos*. São Paulo: Blucher, 2017. Disponível em: <<https://openaccess.blucher.com.br/article-details/12-20882>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?**. In: Revista Interdisciplinar v.10, Ano 5. Sergipe: UFS, 2010.

SILVA, Maria Albenize da. **Escrita de si e representação das mulheres não-brancas em Orange Is The New Black: MyYear In A Women’sPrison**. 2018. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2018.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

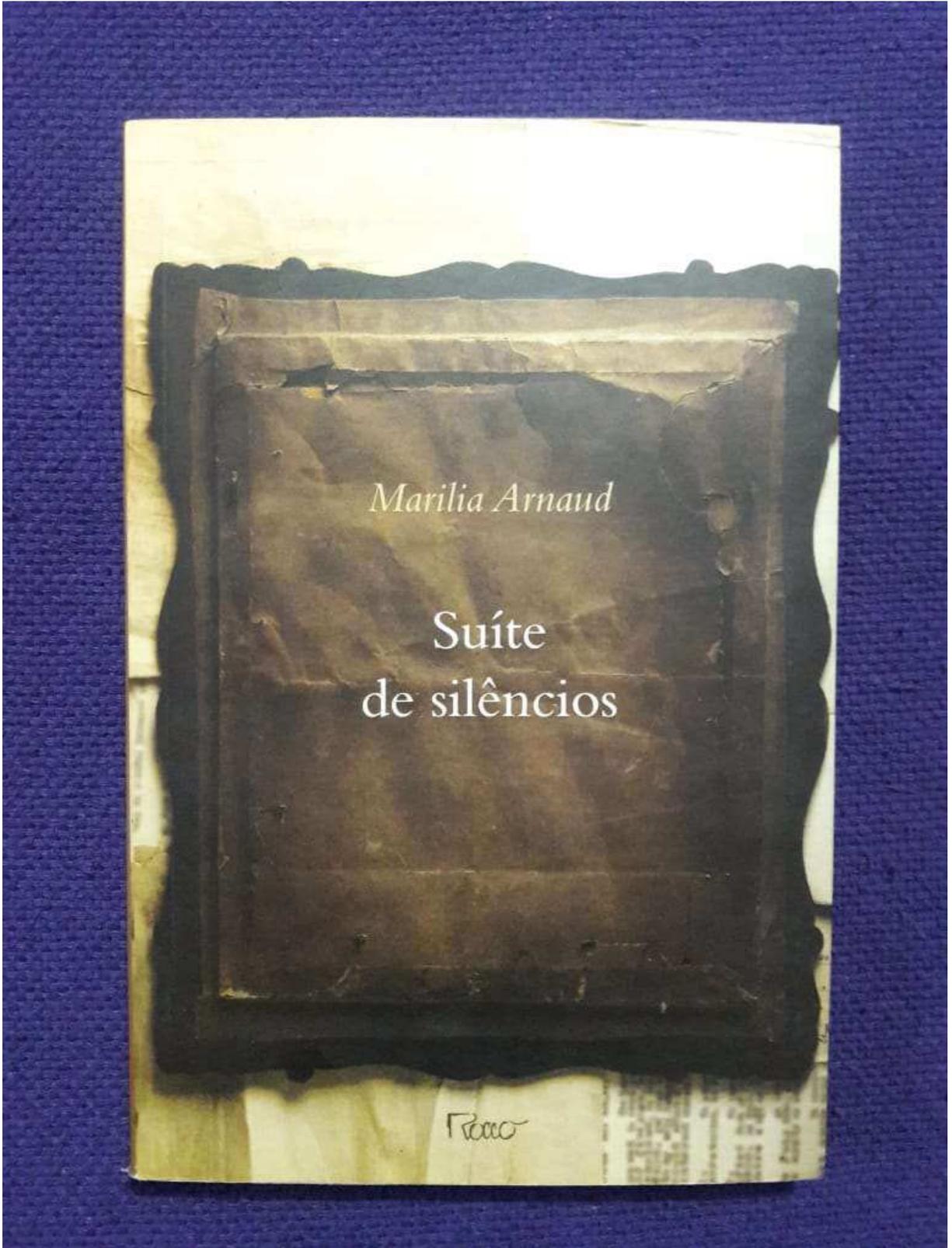
SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica** / tradução Rufino Dabat e Betânia Ávila. Genderandthepolitics off hystori. New york, Columbia University. 1989.

Site Oasys Cultural. **Marília Arnaud**. Disponível em: <<http://oasyscultural.com.br/escritores-feiras-de-livros/marilia-arnaud/>>. Último acesso em: 28 set. 2019.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXOS



Marilia Arnaud

Suíte
de silêncios

Roco

Duína escreve para o homem que amou,
Oferece-lhe as palavras e memórias que
ainda não lhe foram extraviadas enquanto
se afoga em seus silêncios mais íntimos.
Ao descortinar as camadas de um passado
devastador, as vozes da infância e da vida
adulta de Duína se entrelaçam e se confundem
com o som triste e cortante de um violino.

