



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p142-161>

**O peso de um duplo problema de gênero (também literário): violências
de gênero em *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei**

**The weight of a double problem of gender/genre: violence in *O Peso do
Pássaro Morto* by Aline Bei**

Lays Christine Santos de Andrade*
Ruan Nunes Silva**

RESUMO

Analisando *O Peso do Pássaro Morto* (2017), de Aline Bei, com ênfase na relação entre forma e conteúdo na materialização do trauma vivenciado pela protagonista, o presente artigo explora a teoria do romance contemporâneo, a fim de compreender como os diferentes tipos de violência de gênero, especificamente o apagamento, o estupro e a morte, são representados na obra. Para isso, debruçamo-nos na perspectiva dupla de gênero a partir dos pressupostos teóricos de Vasconcelos (2002), Eagleton (2005) e Bastos (2007), para discussão do romance como gênero literário, e também em autorias como Safiotti (1987; 2015), Bourdieu (2012) e Lauretis (2019), para refletir sobre violência e gênero. Em suma, conclui-se que o romance investigado neste artigo traduz experiências sociais de violências de gênero, ao explorar aspectos políticos e contraditórios por meio de questões formais, proporcionando uma reflexão acerca das violências direcionadas ao corpo feminino na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria do romance; Apagamento feminino; Estupro; *O Peso do Pássaro Morto*; Aline Bei

ABSTRACT

By analysing Bei's *O Peso do Pássaro Morto* (2017) with special attention to the relationship between form and content in the materialization of the trauma experienced by the protagonist, this article explores the contemporary novel theory to understand how different types of gender violence, specifically erasure, rape and death, are represented in the aforementioned work. For that aim, we have delved into the double perspective of genre/gender by referring to theorists such as Vasconcelos (2002), Eagleton (2005) and Bastos (2007) to discuss the novel as a literary genre whilst also focusing on Safiotti (1987), Bourdieu (2012) and Lauretis (2019) to reflect upon the issue of violence and gender. In short, the conclusion reached is that the selected novel translates social

* Universidade Estadual do Piauí – UESPI; Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura – Teresina – PI – Brasil – layscsdeandrade@aluno.uespi.br

** Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Campus Professor Alexandre Alves de Oliveira; Curso de Letras Inglês – Parnaíba – PI – Brasil – ruan@phb.uespi.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

experiences of gender violence by exploring political as well as contradictory aspects by means of formal elements, offering an important insight into women-targeted violences in contemporary times.

KEYWORDS: Theory of the novel; Female erasure; Rape; *O Peso do Pássaro Morto*; Aline Bei

*eu tenho
muito medo de borboleta* (Bei, 2017, p. 13).

Uma história sobre como a violência cometida contra as mulheres transforma vidas, mata a liberdade, ceifa caminhos de prosperidade e mergulha as vítimas em um mundo submerso de arrependimento, culpa, infelicidade e medo de ser livre, como a protagonista e seu medo de borboleta – liberdade – na epígrafe que abre esta seção. Escrito por Aline Bei, *O Peso do Pássaro Morto* (2017) traduz a sociedade que culpa as vítimas de violências de gênero, silenciando-as e relegando-as a um local de esquecimento e aprisionamento. Narrado em primeira pessoa, o enredo retrata a vida da protagonista¹, uma mulher anônima, que, ao mesmo tempo em que é protagonista, está, também, impossibilitada de se desfazer de determinadas amarras sociais.

Por viver em uma sociedade marcada por valores patriarcais (Zolin, 2009), a protagonista experiencia diversas formas de violência de gênero que estruturam sua vida e a privam de escolher outros caminhos a partir de seus desejos. Esse conteúdo é, sem dúvida, uma marca importante da contemporaneidade pós-1960, na qual mudanças sociais têm sido sentidas e repensadas, especialmente aquelas em que o papel da mulher em perspectiva feminista é o cerne da questão. Trabalhos recentes, como os de Jocelaine Santos (2021) e Naíla Cordeiro de Souza (2002), enfatizam a crítica feminista como base para compreender as violências sofridas pela protagonista, centrando-se primariamente nas questões “do que” fala o livro e não necessariamente “como” se fala. Sobre isso, artigo de Mônica Stefani e Naíla Cordeiro Evangelista de Souza (2021) destaca que todas as resenhas produzidas nos anos seguintes à publicação do texto de Bei davam um peso importante ao *conteúdo*, deixando de lado a questão da *forma* – com exceção de uma resenha que se dedica a tecer comentários críticos à escolha da versificação para um romance.

Sabemos, como nos ensina Iná Camargo Costa (2012), inspirada em leituras benjaminianas e lukásianas, que não existe conteúdo sem forma ou forma sem conteúdo. “Conteúdos”, afirma Costa, “viram formas” (p. 12). Isso significa, como indicam os escritos de Lanuk Nagibson Araújo Silva e Mauro Dunder (2023) e Gustavo Ramos de Souza (2023), únicos trabalhos recentes que privilegiam questões de conteúdo e forma, que falar sobre as questões de gênero em *O Peso do Pássaro Morto* deve necessariamente atravessar a dialética de forma e conteúdo para se compreender de que maneiras as

¹ Vale ressaltar que, ao nos referirmos à personagem neste trabalho, frisamos que se trata de uma mulher.

violências de gênero apresentadas no romance são centrais também em termos da narrativa – aquilo que é social encontra formas de se tornar literário.

Diante disso, com interesse em pensar como o romance de Bei traduz as experiências de violência vividas por mulheres, o presente artigo busca compreender de que maneiras distintas formas de violências – a saber o apagamento, o estupro e a morte – são, literariamente, materializadas à luz de teorizações sobre o romance contemporâneo. Para isso, iniciamos o trabalho discutindo os estudos sobre a teoria do romance para, posteriormente, focar nas já mencionadas três formas de violências que o romance de Bei explicita. Trabalhamos, metodologicamente, a partir de Antonio Candido (2000 [1965]), com a hipótese de que o romance contemporâneo, em seu viés pós-moderno, capta formalmente (questões internas do gênero romance) as experiências das violências da sociedade (questões sociais e externas), permitindo uma leitura crítica da própria sociedade na qual a obra de Bei foi escrita.

Para explicitar de que maneiras forma e conteúdo materializam o trauma vivenciado pela protagonista da narrativa, é fundamental compreendermos a forma do gênero romance, que é como o livro de estreia de Aline Bei tem sido caracterizado. Por questões de espaço, realizamos uma discussão geral sobre as indicações da origem do gênero e suas tensões através dos tempos até chegar na contemporaneidade. O objetivo é familiarizar leitoras e leitores com o surgimento e a consolidação do gênero, uma vez que lemos *O Peso do Pássaro Morto* como uma expressão dos desafios da pós-modernidade em termos de gênero.

É fundamental iniciar com a formulação de Terry Eagleton (2005) sobre como o romance é um gênero que canibaliza outras formas literárias e se pretende, por vezes, até mesmo um antigênero. Para o crítico de língua inglesa, a questão não é que o romance fuja de definições, mas que, pela sua habilidade em fundir outros gêneros, desfaz as próprias expectativas de categorias. De forma semelhante, Alcmeno Bastos afirma que “[a]bsorvente ao extremo, nada escaparia à voracidade do romance, nem mesmo os gêneros clássicos – o trágico, o épico e o dramático, sendo, portanto, vã qualquer tentativa de descrevê-lo a partir da teoria dos gêneros” (2007, p. 60). Aparentemente tão difícil quanto oferecer uma definição do romance é dizer quando ele surgiu.

Na acepção moderna do termo, Bastos (2007) indica que surgiu entre o final do século XVIII e o início do XIX, embora, como sublinha Sandra Vasconcelos (2002), outras formas do romance já circulassem antes desse período. Nesse sentido, trabalhamos aqui com a compreensão *moderna* de que o século XVIII, com suas mudanças históricas,

formula no mundo ocidental (e em relações coloniais) modelos para uma poética do romance. O século XVIII marca um momento crucial: a filosofia humanista do Renascimento se consolida em seu legado iluminista, produzindo visões de mundo que até hoje são reproduzidas. O desafio que o romance contemporâneo da pós-modernidade tem assumido é como desfazer esse legado. Assim, a formação histórica do romance é de nosso interesse para, mais à frente, articular um questionamento sobre como o romance pós-moderno suscita, em seus usos e abusos do legado do passado, questões caras ao mundo contemporâneo.

Enquanto Bastos (2007) se interessa pela formação do romance histórico e retoma as diferenças aristotélicas entre as funções do poeta e do historiador, interessamo-nos, aqui, pelo problema do romance como gênero em si. Vasconcelos explica que há duas tendências para explicar o surgimento do romance: a primeira com viés formalista e a segunda com interesse histórico:

Para a primeira, o romance é um produto de causas puramente formais, sendo resultado seja de uma síntese de propriedades formais de diferentes gêneros e subgêneros existentes antes de seu aparecimento, seja como reação a gêneros anteriores. Os historicistas, por sua vez, atribuem o desenvolvimento do gênero a mudanças nas condições sociais, políticas e econômicas. Assim, o romance seria uma resposta a alterações no modo de produção, na organização social e nas noções filosóficas de sujeito (Vasconcelos, 2002, p. 12).

O que notamos, portanto, é a tensão entre os vieses explicativos, uma vez que cada perspectiva apresenta recursos elucidativos para traçar uma genealogia do romance. O que não podemos perder de vista é que as diferenças entre as expressões épicas do passado e o romance, independentemente de suas conexões genealógicas ou não, são centrais para o romance moderno. Como sublinhado por Vasconcelos, mudanças sociais, históricas e políticas fomentaram uma nova visão de mundo no século XVIII, e “[...] o romance surgiu em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social” (2002, p. 11). Em suma, a epopeia do passado com seus valores *coletivos* desaparece em um mundo cada vez mais *individualista* e marcado por um desejo *burguês* de representação.

Como reforça Bastos, o romance se diferencia da epopeia, que conjugava o terreno do histórico (real) e do mítico (maravilhoso) também pela figura do herói. A tarefa deste, para o pesquisador, era “[...] de ultrapassar os limites do humano para merecer o reconhecimento dessa sua condição” (Bastos, 2007, p. 48). Isso se desfaz na clássica descrição hegeliana do romance como a epopeia moderna burguesa e pela continuação

dessa linha de pensamento por Gyorg Lukács (2015 [1965], p. 67), que afirma, em *A Teoria do Romance*, que “[o] herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou o traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”. Notoriamente, portanto, o herói no romance moderno desaparece e os valores coletivos se tornam individualistas nessa nova tradição. Nesse sentido, como sublinha Samira Mesquita (1987), o romance sofre, a partir do Romantismo, um processo de “desoiricização” que se acentua na literatura contemporânea.

Além da questão do herói em um mundo abandonado por Deus (Lukács, 2015) e os conteúdos de um mundo burguês em ascensão (Vasconcelos, 2002), o romance ainda se diferenciaria das artes romaneskas anteriores pelo seu uso do “realismo formal”:

[...] um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos, de um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, e, portanto, mais próxima do cotidiano, na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo (Vasconcelos, 2002, p. 14).

Cunhado por Ian Watt em seu clássico *A Ascensão do Romance*, o “realismo formal” é uma forma de lidar com o material da realidade transformado em real simbólico, ou seja, em arte literária. Watt reforça que o diferencial do romance em sua apresentação realista das vidas não se dava pela expectativa de “ver a vida pelo lado mais feio”, mas, sim, por “retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada expectativa” (2010 [1957], p. 11). Reforça que o realismo “não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”.

Podemos concluir que essa tradição do romance a partir do século XVIII buscava retratar as experiências em uma busca pela totalidade (Lukács, 2015) a partir de técnicas e procedimentos formais (Watt, 2010) com ênfase nas mudanças e experiências sócio-históricas (Vasconcelos, 2002). O que significa, portanto, compreender os desafios que o século XX trouxe para a teoria do romance em um período marcado por guerras, processos de (des)colonização e intensa mercantilização dos sujeitos? O romance pode ter se tornado “a forma favorita de nosso tempo”, como lembra Cortázar (2008, p. 64), porém, o que o romance contemporâneo pode nos dizer em termos da dialética conteúdo e forma? Para essa investigação, propomo-nos a ler os “problemas de gênero” – a dupla inscrição do literário e do social – nos dias atuais.

Aline Bei, escritora paulista, estreou no cenário da literatura brasileira em meados de 2017 com seu primeiro livro, *O Peso do Pássaro Morto*. Formada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Artes Cênicas pela escola Célia Helena, Bei conquistou os prêmios São Paulo de Literatura e Toca com seu romance de estreia. Ademais, o livro em questão foi finalista do prêmio Rio de Literatura. Sendo um dos nomes mais promissores da contemporaneidade, Aline Bei publicou, em 2021, seu segundo livro, *Pequena coreografia do adeus* (Valeri, 2023).

O Peso do Pássaro Morto é um romance escrito em versos que rompe com a ordem prosaica – tanto na questão de estrutura quanto nos diálogos e monólogos da narradora. A obra aborda a trajetória marcada por perdas e violências da protagonista da história, apresentando as experiências, as curiosidades e os atos de violência sofridos por ela desde os seus oito anos de idade, quando estava descobrindo a vida, até os seus 52 anos, quando morre sozinha em sua casa – sozinha como esteve durante grande parte da vida.

Com relação à estrutura do romance, contém nove capítulos, cujos títulos remetem às idades da protagonista – 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52. Há o uso de recursos estéticos que desconstruem a estrutura prosaica de narrativa tradicional, o que enfatiza, desde o início, uma forma de rompimento com a ordem linear de uma experiência outrora planejada pela hegemonia e pelos padrões estéticos de um olhar masculino do mundo (Mulvey, 1983 [1973]). Portanto, partimos do pressuposto de que o livro de Bei é uma narrativa pós-moderna, pois provoca uma “[...] instauração de novas configurações nas problematizações e nas relações que se travam no interior [do movimento pós-modernista]” (Rago, 2004, p. 31).

Nessa esteira, os recursos estéticos que rompem com o modelo tradicional estão presentes no romance de diversas formas: nas páginas em branco; no uso de versos espalhados ou ainda na apresentação de movimentos que remetem ao ato que está sendo descrito pela narradora, como por exemplo:

a pedra no céu

a pedra no estilingue

a pedra no corpo

o corpo
no chão e

a

pedra (Bei, 2017, p. 83).

No trecho acima, a protagonista narra como seu filho, Lucas, mata pássaros na companhia de seus amigos. Observa-se que a estrutura do trecho da morte do pássaro simula o movimento realizado durante sua morte, como se estivéssemos vendo o uso do estilingue e da pedra para matar o animal. Ao mesmo tempo que a cena destaca a morte de um pássaro, visto simbolicamente como um ser dotado de liberdade, lemos essa experiência como uma tradução da forma como a protagonista se enxerga em um mundo de limites impostos pelo controle patriarcal: da mesma forma que fora estuprada aos 17 anos e tivera sua liberdade violada, ela vê seu filho reproduzindo a mesma estrutura em um ato lido como pequeno ou inferior, afinal, qual seria o problema em matar um pássaro que “incomoda”?

Com essas estratégias estéticas, percebemos que a narrativa rompe com a ideia de ser apenas um romance prosaico, ou seja, observamos a fluidez das fronteiras entre os traços épicos e líricos. Anatol Rosenfeld (2008 [1965]) reforça que a fusão entre sujeito e objeto no encontro de um Eu com o mundo é um traço lírico, enquanto os traços épicos se expressariam na objetividade de uma narração por meio de personagens que falam. Assim, o que parece ser um romance tem a estrutura de poemas, embora o livro seja considerado, em termos mercadológicos, um romance. Essa fluidez de fronteiras entre diferentes gêneros literários é, segundo Linda Hutcheon (1991), uma forma estratégica de discutir a política em viés pós-moderno.

O apagamento de fronteiras do gênero literário não é uma novidade da literatura pós-moderna, mas, como nos lembra Fredric Jameson, “o problema do pós-modernismo [...] é um problema ao mesmo tempo estético e político” (2006, p. 47). O surgimento de desafios estéticos no modernismo da primeira metade do século XX era “[...] como algo de escandaloso e ofensivo ao público de classe média – feio, dissonante, boêmio, sexualmente chocante. Era algo para ser ridicularizado [...] uma ofensa ao bom gosto e ao senso comum” (p. 41). O que percebemos é que a institucionalização da arte modernista como parte de currículos a tornou menos ofensiva e mais domesticada, ao ponto de seus aspectos de conflito com o cenário da época se apagarem. Dessa forma, os elementos que encontramos na arte pós-moderna não são necessariamente inovadores do

ponto de vista estético, porém, carregam uma expressão distinta pela sua consciência de articulação de valores políticos em uma sociedade de consumo. O que os diferencia, como sublinha Linda Hutcheon (1991), é o seu potencial subversivo.

Hutcheon descreve o projeto pós-moderno como “[...] fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (1991, p. 20), destacando essas três dimensões que o romance como gênero também absorve. Assim como em seu início múltiplo (mas diferente da sua fase de consolidação no século XIX), o romance na contemporaneidade é pensado em sua multiplicidade, como destaca Franco Moretti (2007 [1988]), na fórmula “romances-romance-romances”, que destaca o passado variado de origens diversas até o século XVIII, a consolidação no século XIX e a proliferação de formas no século XX. Nesse sentido, estamos lidando com algo amorfo cujas explorações enfatizam uma miríade de caminhos, forçando-nos a trabalhar com uma generalização por si só perigosa – a de que o romance pós-moderno, em seu jogo dialético de forma e conteúdo e em sua ciência como produto de uma cultura mercantilizada, explora as contradições de uma época do capitalismo tardio. Gostaríamos de exemplificar como *O Peso do Pássaro Morto* nos leva a tal compreensão ao problematizar a questão das violências sofridas pela protagonista do romance.

Uma vez que os capítulos são intitulados pelas idades da protagonista – dos 8 aos 52 anos –, uma lacuna significativa está presente na fase adulta: pouco se sabe sobre o que acontece entre os capítulos “18”, “28”, “37” e “48”, representando um espaço textual de pulos de quase 10 anos entre si. Interpretamos que a vida da protagonista, em sua repetição da mesmice cotidiana, se torna um lugar de vazios reprodutivos para *sobreviver* e não *viver*. Esse *apagamento* está profundamente em contradição com a era pós-moderna, na qual o sujeito se torna particularmente o centro das narrativas em movimentos de espetacularização de si (Klinger, 2007).

Essa experiência de sumário, da qual nos fala Benedito Nunes (1988), em contraste com o alongamento, evidencia um silêncio sobre a experiência. Ao silenciar sobre a existência da protagonista em espaços longos, a obra reforça uma presença na ausência: as maneiras pelas quais o patriarcado invisibiliza vidas femininas e as trata como descartáveis, em especial como uma protagonista que se torna mãe após um estupro. Por tal razão, compreendemos que a cena na qual ela vê o filho matando pássaros, justamente na fase dos 28 anos, retorna na fase dos 37 como uma repetição cíclica do trauma:

penso
que nunca
vou esquecer a morte
daqueles pássaros
ou a noite do Pedro em casa
corto um tomate
pra fazer o almoço
e penso que o tomate sou eu
a faca
é o Pedro, já cortei meu dedo assim uma porção de
vezes, com outras frutas também, mas o tomate
por ser vermelho
e ceder já no primeiro
corte,
principalmente
às vezes
penso que só lembrarei dessas 2 coisas pro resto da
vida, a minha mão na cara do lucas, a mão do
Pedro na minha cara,
a cara do lucas e a cara do
Pedro, acima de qualquer
Memória (Bei, 2017, p. 97).

A ênfase nos pensamentos fragmentados na narrativa indica a impossibilidade dessa narradora falar sobre si de maneira completa, demonstrando o potencial político da arte pós-moderna. Um trauma que não se elabora retorna de formas variadas e não está desligado da condição de ser mulher em uma sociedade marcada por valores e signos sexistas. Ao metaforizar sobre ser um tomate e o estuprador ser uma faca, a protagonista evidencia a presença do trauma como algo material e não apenas psíquico. Esse jogo imagético reforça a presença da violência na vida da protagonista.

Nesse mesmo sentido, o isolamento de sintagmas como “a faca”, “corte”, “penso” e “memória” criam uma atmosfera de suspensão daquilo que é dito, especialmente considerando que o início com “penso” e o final com “memória” carregam o bordejar da protagonista em relação ao seu trauma, expresso em fragmentos no romance. Essa característica lírica, da fusão do sujeito com o objeto, invade a obra de Bei e coloca em tensão a possibilidade de se narrar na contemporaneidade.

O apagamento do qual falamos também se dá na categoria do foco narrativo. Cabe dizer que, no tocante ao tipo de narrador do romance, a história é narrada em primeira pessoa. Em outros termos, por uma narradora autodiegética ou, ainda, um tipo de “eu’ como testemunha, [em que] o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado” (Leite, 2007, p. 37), ou seja, embora “domine a narrativa”, não consegue falar sobre si. Ademais, ela, diferentemente dos demais personagens da história, não é nomeada, sendo silenciada,

o que reforça o que Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015) apresentam sobre os problemas sociais ligados a gênero. Para as teóricas, os corpos das mulheres² ainda estão relegados ao lugar de silenciamento, seja na esfera pública seja na privada. As mulheres, ao contrário dos homens, não adquirem destaque nem cargos de lideranças, mas são colocadas no grupo de minorias que não possuem poder (Connell; Pearse, 2015).

Nesse sentido, essa invisibilidade é percebida nos primeiros escritos em que se narravam eventos históricos, pois, de acordo com Michelle Perrot, “[e]m muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila” (2007, p. 17), sendo impostos por uma sociedade hegemônica e baseada, predominantemente, na ordem masculina. Essa mesma tradição não é diferente no mundo do romance: ao dedicar um capítulo de *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII* para discutir a presença de mulheres na tradição do romance, Vasconcelos (2002) destaca que, embora elas tenham existido, poucas obras seguiram de maneira pública ou de interesse acadêmico por muitos anos. Contudo, vale lembrar que hoje, em termos de cânone de língua inglesa, boa parte da produção popular da “Era de Ouro” da consolidação do romance no século XIX está ligado a nomes femininos como as irmãs Brontë e George Eliot – autoras cujas obras foram publicadas com pseudônimos masculinos para aceitação do público leitor.

Não tão diferente de um passado de silêncios e apagamentos, a protagonista de *O Peso do Pássaro Morto* até tem direito à própria voz para narrar a sua história de vida, mas ela não é capaz de se envolver plenamente em processos de agência de si. Compreendemos agência como ação, ou seja, “liberdade do indivíduo para agir e influenciar a sociedade” (Giddens; Sulton, 2017, p. 24). Isso nos faz perceber que, embora possa narrar a si mesma, a protagonista reproduz uma estrutura de opressão ao reforçar a representação herdada do que a sociedade espera das mulheres: invisibilidade, silenciamento e permanência nos espaços privados (Perrot, 2007). A estratégia formal na narrativa burla tanto a tradição do romance do século XIX quanto as inovações modernas, das quais nos fala Rosenfeld (2015 [1969]).

Ao discutir o romance moderno (aqui na concepção do modernismo da primeira metade do século XX), Rosenfeld destaca que determinadas ilusões de realismo do passado foram desfeitas. Segundo o teórico:

² Cabe ressaltar que a proposta deste artigo é investigar uma personagem mulher cis e as violências contra ela perpetradas. Embora não explicitado no termo, Connell e Pearse (2015) compreendem a noção de mulheres como um termo múltiplo e político.

Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano (Rosenfeld, 2015, p. 85).

De forma semelhante ao romance moderno e suas inovações, o romance pós-moderno encapsula as tensões e as mudanças do início do século XXI, mas com ênfase na arbitrariedade do mundo político. Para Moretti (2007), o século XX é a fase da problematização do romance, uma vez que se bifurca em distintas direções, algo que no século XIX foi reino do romance de formação (*Bildungsroman*). Essa percepção do século XX pode ser esticada para o início do XXI assim como o problema do pós-moderno, uma vez que, como indica Jameson, “[...] o que está claro é apenas que os modelos anteriores [...] não funcionam mais (ou são positivamente prejudiciais), já que ninguém tem mais aquele tipo de mundo e estilo singular e único para expressar” (2006, p. 25). Dessa forma, a problematização de tempo, espaço e causalidade continua tão importante quanto foi para o modernismo, porém, ganha outros contornos a partir de uma explicitação do mundo político de onde nasce.

Embora tempo, espaço e causalidade sejam ainda realidades tangíveis no texto de Bei, a obra as reconfigura de forma a visibilizar os problemas de uma sociedade sexista. Nesse sentido, a estratégia de silenciar e esconder o nome da protagonista/narradora é um elemento que, em sua contradição, visibiliza a possibilidade dos eventos de violência de gênero, presentes na narrativa, ocorrerem com qualquer mulher e, mesmo assim, a sociedade não se interessaria em saber seus nomes. O desinteresse reside no caráter patriarcal da estrutura, ou seja, funciona fundamentado em uma estrutura de poder baseada na ideologia e na violência (Safiotti, 2015). Portanto, o silenciamento e o desinteresse em conhecer as vítimas de violência de gênero são produtos das estruturas de dominação que são [re]produzidas por instituições sociais como família, educação, Estado, Igreja (Bourdieu, 2012).

Nessa perspectiva, o apagamento da protagonista também está presente nas lacunas ao longo do livro. Essas lacunas interrompem conversas, eventos e até mesmo capítulos, que terminam abruptamente, sinalizado com um símbolo de +, não permitindo que se saiba a continuação daqueles acontecimentos. Esses espaços representam um sintoma da sociedade que impõe o silenciamento sobre a vida da narradora, assim como faz com as mulheres, que, em muitos casos, são silenciadas e invisibilizadas tanto na

esfera pública quanto na privada, na maioria das vezes sob atos de violência (Safiotti, 2015). Em perspectiva estética, esses espaços são também uma estratégia de tentativa de elaboração do silêncio da violência, uma espécie de espaço psicológico que não se concretiza (Santos; Oliveira, 2001), uma vez que a protagonista não consegue, de fato, elaborar o trauma.

A contradição que apontamos na ausência de identificação da protagonista como um exercício de agenciamento coletivo (Deleuze; Guattari, 2014 [1975]) reforça o caráter pós-moderno que lemos em *O Peso do Pássaro Morto*. Evitando transformar o romance em um instrumento panfletário ou moralizante, é vital observar como a contradição apontada possui um valor político em sua construção. Sendo assim, analisar a questão do romance pós-moderno como “inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20) é compreender que essa narradora anônima evidencia um potencial coletivo de enunciação, algo caro para interrogar o cerne individualista tanto da tradição do romance como do próprio pós-modernismo. Reside aí a contradição da qual nos fala Hutcheon, na qual a arte pós-moderna “[...] usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19). Uma vez discutida a questão do apagamento da identidade da narradora como uma experiência de tradução do social em literário, desejamos enfatizar, agora, outras violências que dominam o romance de Bei, a saber o estupro e a morte.

Aos 17 anos ela experiencia uma primeira morte – o estupro –, pois perde seu direito de escolha. Ao ir a um show com uma amiga, conhece um cara com quem se diverte, bebe e troca carícias – incluindo um beijo triplo. Inicialmente inocente e divertida, essa cena de descoberta da sexualidade juvenil desencadeia uma série de violências sofridas. No dia seguinte, uma pessoa, que também estava no show e tirou uma foto, mostra a cena para Pedro, mas a protagonista frisa que “[...] não éramos namorados [...]” (Bei, 2017, p. 47), pois não havia acontecido pedido formal de relacionamento. Após ver a foto do beijo entre os amigos, Pedro se irrita e parte para a violência verbal contra a narradora.

Embora saibamos que, de fato, a narradora não traiu Pedro, pois eles não estavam em um relacionamento tradicional, a protagonista se sente culpada pelas insinuações que os colegas de escola fazem contra Pedro, assim como pela forma como ele está agindo. Para lidar com a situação, ela decide permanecer em casa, trancada, em silêncio e definhando em seu quarto: “mas é a culpa mãe, / trezentos / quilos / de culpa / e ela achando que nessa história eu era santa” (Bei, 2017, p. 54).

De acordo com Heleieth Safiotti, “[a] mulher, ainda que possa ter consciência de sua não responsabilidade, assume a culpa, uma vez que foi treinada no masoquismo, foi socializada para assumir o papel de vítima, foi ensinada a sofrer em silêncio” (1987, p. 64). Assim, a mulher, diante da dominação masculina, é levada a pensar que a culpa é dela por não agir conforme a sociedade espera, que as mulheres escolhem ser submissas porque gostam disso e, quando rompem com essa submissão, *a priori* já esperam pelo castigo, resultado de uma estrutura social que impõe cárcere aos corpos das mulheres, fazendo-os propriedade masculina (Bourdieu, 2012).

Embora totalmente escrito em versos e em boa parte com a complexidade do uso do *enjambement*, à essa altura *O Peso do Pássaro Morto* ainda carrega uma determinada linearidade: os versos permitem um acompanhamento da história que mais tarde, especialmente a partir do capítulo “28”, se tornam fragmentos irregulares que não formam uma frase ou um período coerente. Em nossa leitura, isso se dá pela expectativa da linearidade da vida como uma tecnologia de gênero (Lauretis, 2019). Enquanto segue uma vida a partir dos pontos de expectativas previamente delineadas, a protagonista não teria “problemas”, afinal, as tecnologias controlam os direitos e os deveres por meio de regulamentações e normas sociais, impondo representações para os diferentes gêneros. Essa linearidade não deveria ser quebrada porque há consequências para quem não segue as regras. Ao tornar-se lentamente mais fragmentária, a narrativa reforça um desaparecimento tanto de si (apagamento do sujeito) quanto um apego às normas – no qual até mesmo as lacunas citadas entre as idades 28, 37 e 48 são facilmente explicadas por estereótipos de gênero.

Em uma noite de sexta-feira, estando sozinha em casa, a protagonista narra o seu estupro: Pedro, buscando limpar sua reputação após as fotos, ameaça a narradora com uma faca e a estupra num ato narrado com grande violência e terror:

Quando abri a porta
o Pedro
tinha 1 Faca
que colou no meu
pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
o contato

rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto pra arrancar
o bico (Bei, 2017, p. 58).

Fundamental ressaltar a participação da “Faca”, utilizada como uma ponte para o ato do estupro e destacada com letra inicial maiúscula que determina a importância desse instrumento em um ato tão violento. Ela aparece em outro momento quando a personagem tenta o suicídio, demonstrando a consequência desse estupro que a marcou: “[...] fisicamente uma faca / e meu pulso / não se grudam, antes / solto a faca [...]” (Bei, 2017, p. 77-78). Como um instrumento de violência, a faca se torna um símbolo do poder de quem pode violentar corpos.

Assim como o fez no ato do estupro que a silenciou, novamente, a faca aparece como um instrumento que pode matá-la, porém, no episódio da tentativa de suicídio, citado acima, a inicial com letra minúscula destaca que a faca aqui não tem tanta importância como naquele momento, pois nesse episódio ela controla a arma, retomando, mesmo que brevemente, seu poder de escolha. A tentativa de suicídio, na vida adulta, é consequência da violência sexual sofrida na adolescência, chegando até mesmo a escrever uma carta, que não foi lida por ninguém, enfatizando a não importância dada pela sociedade para a violência de gênero, pois “[a] mulher acaba, quase sempre, sendo culpabilizada pelo seu próprio sofrimento. Se apanhou do marido, se foi por ele assassinada, é porque assim o mereceu” (Safiotti, 1987, p. 36).

Consequentemente, ela não consegue contar a ninguém que foi estuprada, pois se sente culpada e envergonhada, além de ser forçada pelos pais a ter o filho fruto do estupro. Nesse caso, tanto sua mãe quanto seu pai são reflexos e reproduções de uma sociedade extremamente sexista. São ambos, portanto, uma espécie de tecnologia de gênero, que regulam as atitudes da filha, e agem conforme o patriarcado regulamenta, visando ao controle das mulheres (Lauretis, 2019).

O último ponto que desejamos discutir neste trabalho é a morte da protagonista pouco antes do final da obra. Um pouco antes da morte da personagem – sozinha e engasgada com o próprio vômito, uma ilustração de como o trauma a mata de dentro para fora –, o enredo passa a ser narrado de forma heterodiegética, como se a vida continuasse apesar de sua morte. Diante desse fato, interpretamos que a mudança de ponto de vista

ênfatisa a pouca importância que a sociedade patriarcal atribui aos corpos das mulheres, pois o homem detém o poder de vida e de morte das mulheres por meio da violência de gênero e da violência simbólica, que “[...] se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (Bourdieu, 2012, p. 47).

Em outras palavras, a sociedade, que nem ao menos se interessou em saber o nome ou ouvir sobre seu estupro, impõe que saibamos o que acontece após a morte da mulher independentemente de seu registro de vida. No último trecho da narrativa, o filho da protagonista, que ao longo do romance não demonstra amor e carinho pela própria mãe, visita o seu túmulo e encontra um homem com um buquê de flores.

quando um homem chegou
de buquê.
disse bom dia,
o lucas respondeu

– bom dia.

e ficou com vontade de perguntar
quem era (Bei, 2017, p. 164-165).

Não se menciona quem é esse homem e, ao contrário do silenciamento e invisibilidade da narradora, o propósito aqui é confirmar que esse homem poderia simbolizar o patriarcado, pois não se sabe quem ele é, poderia ser qualquer um dos personagens masculinos da narrativa, porém, o que interessa é frisar que “[...] a polícia, a justiça, enfim, a sociedade transformam a vítima em ré, até depois de sua morte” (Safiotti, 1987, p. 36). Ou seja, o homem também sem nome representa o patriarcado que continua vivendo após a morte da mulher que tanto sofreu com as diversas violências oriundas de “problemas” de gênero – todas geradas pelo próprio sistema patriarcal. Diferente da protagonista cujo nome não se chega próximo de saber, o desconhecido ao final desperta algum desejo em Lucas pelo conhecimento (“ficou com vontade de perguntar / quem era”). Esse desejo pelo reconhecimento advém do olhar masculino em prol do masculino: assim lemos também a ênfase no P maiúsculo que Pedro, o estuprador, recebe na narrativa enquanto Lucas é grafado como “lucas”, no uso minúsculo, ressaltando a ausência de importância na vida da narradora.

Ainda pensando sobre a morte da protagonista, é notável que a narrativa continue seguindo:

ela caiu no sono.

vomitou dormindo
e não acordou.

[...]

a morte de engasgo foi muito feia, só a boca
trabalhou e um pouco da barriga.

[...]

o corpo dela foi encontrado por culpa dos vizinhos
que estavam reclamando do cheiro fortíssimo da

casa 462,

a polícia foi verificar.

quando recebeu a notícia da morte no escritório, o

Chefe

ficou visivelmente abalado

pensava que o sumiço dela

tinha a ver com

desistir

daquele trabalho antigo

pra quem sabe tentar ser aeromoça como uma vez

ela tinha dito que

queria (Bei, 2017, p. 158-159, grifo próprio).

A protagonista morre da mesma forma que viveu sua vida após o estupro: silenciada. Em outras palavras, ela passou a sua vida guardando em segredo o ato de violência sexual sofrida por causa da vergonha que sentia e da culpa que carregava, ambos produtos do sistema, que é fundamentado em uma estrutura que permite que o esturador possa “[...] ser qualquer homem, até mesmo o marido, pois o que importa é contrariar a vontade da mulher, mediante o uso de violência ou grave ameaça” (Safiotti, 2015, p. 60). No entanto, a hora de sua morte foi o único momento em que “só a boca trabalhou”, ou seja, a protagonista tentou falar os segredos que manteve em silêncio, a boca trabalhou, porém, a sociedade não permitiria que ela falasse, nem mesmo na sua morte.

Sua morte ainda é relacionada aos sonhos que não pode viver: a grafia italicizada de “*queria*” indica a impossibilidade de viver os próprios desejos, de ser agente de si mesma. Nesse sentido, o “Chefe”, sozinho num verso e com letras maiúsculas, não sentiu falta da funcionária e deu pouca atenção à sua ausência, novamente ecoando a referida invisibilidade da mulher na sociedade. Nas palavras de Lúcia Zolin, a protagonista é uma *mulher-objeto*, definida “pela submissão, pela resignação e pela falta de voz” (2009, p. 219). A violência do mundo empírico se traduz em violência no real simbólico da literatura (Mesquita, 1986).

Para concluir, gostaríamos de retomar a questão que apresentamos na introdução: o romance pós-moderno traduz uma experiência cara ao mundo social. Ou seja, nossa

leitura do livro de Bei capta, a partir de três violências, um traço político, histórico e contraditório tanto do romance como experiência formal e estética quanto do conteúdo como mensagem. Nesse sentido, *O Peso do Pássaro Morto* é um exercício estratégico de reflexão de tempos ainda profundamente marcados pela experiência de violências associadas ao corpo feminino.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO SILVA, L. N.; DUNDER, M. O grito mudo: silenciamento e violência contra a mulher em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. **Revista Odisseia**, [S. l.], v. 8, n. Especial, p. 57-76, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/31961>. Acesso em: 18 nov. 2024.

BASTOS, A. **Introdução ao Romance Histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BEI, A. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

BOURDIEU, P. **A Dominação Feminina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANDIDO, A. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Folha, 2000 [1965]. p. 5-16.

CONNELL, R.; PEARSE, R. **Gênero: uma perspectiva global**. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015. p. 153-188.

CORTÁZAR, J. Situação do Romance. In: CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, I. C. Teatro na Luta de Classes. In: COSTA, I. C. **Nem uma Lágrima: Teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 9-54

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2014 [1975].

EAGLETON, T. **The English Novel**. London: Blackwell Publishing, 2005.

GIDDENS, A.; SULTON, P. **Conceitos essenciais da Sociologia**. Trad. Cláudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-modernismo: História, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-41.

JAMESON, F. **A Virada Cultural: ensaios sobre o pós-moderno**. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006 [1998].

- KLINGER, D. **Escritas de Si, Escritas do Outro**: O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LAURETIS, T. A Tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007 [1945].
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora34, 2015 [1965].
- MESQUITA, S. N. **O Enredo**. São Paulo: Ática, 1986.
- MORETTI, F. **Signos e Estilos da Modernidade**: Ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 [1988].
- MULVEY, L. Prazer Visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, I. (org.). **A Experiência do Cinema**: Uma antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.
- NUNES, B. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- RAGO, M. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. *In*: COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. (org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Mulheres, 2004. p. 31-41.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1969]. p. 75-98.
- ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1965].
- SAFIOTTI, H. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.
- SAFIOTTI, H. **Gênero Patriarcado Violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- SANTOS, J. O. Morte, violência e devastação em *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei. **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão, v. 36, n. 1, p. 53-67, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/16768>. Acesso em: 18 nov. 2024.
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-80.

SOUZA, G. R. Um pássaro de papel: a materialidade do livro em “O peso do pássaro morto”, de Aline Bei. **Remate de Males**, Campinas, v. 43, n. 1, p. 247-273, 2023.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670495>. Acesso em: 18 nov. 2024.

STEFANI, M.; SOUZA, N. C. E. A recepção brasileira ao romance *O Peso do Pássaro Morto* (2017), de Aline Bei: uma breve análise. **Afluente: Revista de Letras e Linguística**, v. 6, n. 17, p. 314-332, 26 Jan 2021 Disponível em:

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/15640>. Acesso em: 18 nov. 2024.

VALERI, J. Entrevista com a escritora Aline Bei é o destaque do “Express Cultura” desta quinta-feira (17/8). **Jornal da USP**. São Paulo, 17 ago. 2023.

Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/entrevista-com-a-escritora-aline-bei-e-o-destaque-do-express-cultura-desta-quinta-feira-17-8/>. Acesso em: 18 nov. 2024.

VASCONCELOS, S. G. **Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, I. **A Ascensão do Romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EdUEM, 2009. p. 217-242.

Data de submissão: 09/06/2024

Data de aprovação: 05/11/2024