

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

RENATA KELEN DA ROCHA

A INQUIETANTE PRESENÇA DE SUJEITOS INVISÍVEIS EM “QUARENTA DIAS”, DE
MARIA VALÉRIA REZENDE

MARINGÁ – PR
2021

RENATA KELEN DA ROCHA

A INQUIETANTE PRESENÇA DE SUJEITOS INVISÍVEIS EM “QUARENTA DIAS”, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito final para a obtenção do grau de Mestra em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R672i Rocha, Renata Kelen da
A inquietante presença de sujeitos invisíveis em "Quarenta Dias", de Maria Valéria Rezende / Renata Kelen da Rocha. – Maringá, PR, 2021.
131 f. figs., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Materialismo Lacaniano. 2. Análise literária. 3. Sujeitos Invisíveis. 4. Invisibilidade. 5. Maria Valéria Rezende. I. Silva, Marisa Corrêa, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 400

RENATA KELEN DA ROCHA

**A INQUIETANTE PRESENÇA DE SUJEITOS INVISÍVEIS EM “QUARENTA DIAS”, DE
MARIA VALÉRIA REZENDE**

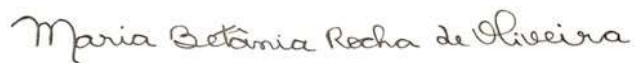
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em 19 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Lúcia Osana Zolin
**Membro do Corpo Docente
(UEM/PLE)**



Profª Drª Maria Betânia da Rocha de Oliveira
Membro Externo – UNEAL



Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Presidente da Banca – Orientadora

É daquelas que antes vieram

AGRADECIMENTOS

À Maria Rita L. da Rocha, por estar comigo e me apoiar sempre.

Ao José Pedro da Rocha, por me lembrar, diariamente, que é preciso olhar para frente e seguir.

À nossa Duda.

Do nosso jeito, passamos a nos enxergar.

À professora Dra. Marisa Corrêa Silva, pelo acolhimento, aceitação e compreensão. Foi paciente, generosa e perseverante ao me lembrar que posso escrever, confiando. Aprendi, com você, a elaborar pontos de vista. As suas provocações deram forma a meu pensamento.

À professora Dra. Lúcia Osana Zolin e à professora Dra. Maria Betânia da Rocha de Oliveira, por aceitarem compor a Banca Examinadora desta dissertação e por fazerem leituras tão cuidadosas, minuciosas e profissionais do texto. Os seus apontamentos foram grandiosos!

Às pessoas integrantes do grupo de pesquisa Materialismo Lacaniano, pelas discussões sempre tão frutíferas e instigantes, em especial, Fernanda Garcia Cassiano.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, pela possibilidade e oportunidade. E ao Sr. Adelino Marques, Secretário do Programa, pelo incessante trabalho.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá: Dr. Pedro Navarro; Dra. Alba Krishna Topan Feldman; Profa. Dra. Érica Fernandes Alves; Dra. Clarice Zamonaro Cortez; e Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva, por me instigarem a conhecer e a aprender.

À professora Dra. Margarida de Oliveira Corsi e à professora Dra. Eliana Alves Greco, que sempre me incentivaram a ficar, me indicaram direções e oportunidades durante a graduação.

À Aline Aparecida Silva, por me manter com os olhos no mundo; ao André Fabrício de Souza, por me instigar a olhar para mim e a não ter medo do meu lugar; ao Alexander Brasil, por ser um leitor atento deste texto, por me ajudar na escrita dele com carinho; à Anna K. Lima por insistir (e lembrar-se de) que sei usar as palavras.

A quem encontrei e reencontrei durante as aulas das disciplinas, principalmente, Vilma da Silva Araújo.

À Thais Pimentel por, gentilmente, ter feito a tradução do resumo desta dissertação.

À Larissa I. Ozako, por me acudir no decorrer deste processo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa que apoiou o desenvolvimento desta pesquisa.

Os equívocos são meus, os êxitos, nossos.

“My name isn't Alice
But I'll keep looking, I'll keep looking for Wonderland, Wonderland”
(Alice, *Chromatica*, Lady Gaga, 2020).

“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a
gente é no meio da travessia”
(*Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa, 1956).

RESUMO

Esta dissertação, cujo tema é a presença de sujeitos invisíveis na obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, publicada em 2014, teve como objetivo principal compreender de que maneira Alice, narradora-protagonista deste texto literário, constrói uma narrativa que contemple a presença desses sujeitos. Com base nos estudos de Dalcastagnè (2005; 2007; 2012), discutimos a representação dos sujeitos não tão presentes no campo literário, para delinear o objeto analisado, num contexto de produção literária contemporânea. Em seguida, verificamos a construção da ordem e da identidade Simbólica que atravessam a composição desse romance. Para tanto, a partir da abordagem do Materialismo Lacaniano, como proposta por Žižek (1992; 2010), estendida para os Estudos Literários por Silva (2009; 2018; 2019), fixamos a figura do Grande Outro, uma instância virtual fixada em uma ordem patriarcal, de dominação masculina, que comandava as ações e experiências das personagens. Com isso, pudemos estabelecer a relevância intertextual para a composição do “eu ideal”, “ideal do eu” e supereu de Alice. Com esse processo, foi possível analisamos a relação intersubjetiva de Alice com as personagens invisibilizadas, com as quais ela se deparou nos quarenta dias de deambulação. Constatamos a extrema relevância delas para a composição dessa obra narrativa, pois Alice, através do contato com as figuras invisibilizadas, reconstruiu a sua identificação, reintegrou-se em uma ordem e pode, assim, criar a sua própria história. Essas personagens que atravessam todo o desenrolar do enredo podem ser consideradas como o sinthoma de um discurso histericizado de Alice, que, ao deambular pelas ruas de Porto Alegre, buscava o seu *agalma*. Para que eles fossem vistos, paradoxalmente, a produção escrita do caderno-diário precisou ser trancada em uma gaveta, servindo, portanto, como o “mediador evanescente” dessa obra.

PALAVRAS-CHAVE: Materialismo Lacaniano; sujeitos invisíveis; Maria Valéria Rezende.

ABSTRACT

This dissertation, whose theme is the presence of invisible subjects in the work *Quarenta Dias*, by Maria Valéria Rezende, published in 2014, had as its main goal comprehending in which way Alice, this literary text's narrator-protagonist, builds a narrative that contemplates the presence of these subjects. Based on the studies of Dalcastagnè (2005; 2007; 2012), we discuss the representation of not so present subjects in the literary field, in order to outline the analyzed object, in a context of contemporary literary production. Then, we have verified the order of the construction and the Symbolic identity that went through this novel's composition. Therefore, from the Lacanian Materialism approach, as proposed by Žižek (1992; 2010), extended to the Literary Studies by Silva (2009; 2018; 2019), we have fixated the figure of the Big Other, in a virtual instance fixated in a patriarchal order of male domination, which commanded the characters actions and experiences. Thus, we were able to establish the intertextual relevance to the composition of Alice's "ideal ego", "ego-ideal" and superego. With such process, we were able to analyze Alice's intersubjective relation with the invisible characters, with whom she came across in her forty days of wanderings. We have realized their extreme relevance to the composition of this literary work, for Alice, through her contact with the invisible figures, has reconstructed her own identification, reestablished herself in an order and could, so, create her own story. These characters who cross all the unraveling of the plot can be considered as the sinthome of a hysterical discourse of Alice's, who, wandering the streets of Porto Alegre, was in search of her *agalma*. In order for them to be seen, paradoxically, the written production of the journal had to be locked away in a drawer, serving, hence, as the "evanescent mediator" of this work.

KEYWORDS: Lacanian Materialism; invisible subjects; Maria Valéria Rezende.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Organização temporal em *Quarenta Dias* e a presença dos sujeitos invisíveis.... 115

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Breves considerações sobre os elementos da linguagem para Lacan.....	54
Quadro 2 – Conceitos das identificações/idealizações do “eu”.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
DE ONDE OLHEI.....	15
COMO OLHEI	19
O TEXTO NARRATIVO <i>QUARENTA DIAS</i> E A QUESTÃO DA ARTE	22
1 AQUELE DA REPRESENTAÇÃO NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO	28
1.1 DAS VOZES	35
1.2 DO LUGAR DE <i>QUARENTA DIAS</i> NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO ...	37
1.3 DA REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA	40
2 AQUELE SOBRE O ROMANCE <i>QUARENTA DIAS</i> E O MATERIALISMO LACANIANO	47
2.1 SOBRE O MATERIALISMO LACANIANO	52
2.2 SOBRE A COMPOSIÇÃO DA ORDEM SIMBÓLICA DE <i>QUARENTA DIAS</i> ...	59
2.3 SOBRE ALICE, O GRANDE OUTRO E AS IDENTIFICAÇÕES	70
3 AQUELE DOS SUJEITOS INVISÍVEIS EM <i>QUARENTA DIAS</i>	81
3.1 DO PERCURSO INICIAL NA MARIA DEGOLADA	84
3.2 DE CÍCERO A <i>AGALMA</i> DE ALICE	101
3.3 DA (IN)VISIBILIDADE DE ALICE À NARRATIVA MEDIADORA.....	108
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	120
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

É interessante como sempre pensei, sem questionar, que as formas e métodos científicos me fariam encontrar as respostas para as minhas perguntas acerca de determinado objeto. Sempre ajudou, é claro, mas percebo, agora, que precisei de algo a mais: um momento de distanciamento entre o *eu* e o objeto, que por vezes, tanto me persegue e para o qual eu olhava apenas pelas *beiras*. Ouvi que eu não deveria pensar a partir das *margens* que habito. Habituei-me a esse comportamento e passei a temer¹. Vinda de uma família de mulheres e homens semianalfabetos, trabalhadores braçais, que migraram do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida, mas que precisaram trabalhar dois turnos para comer, acostumei-me à invisibilidade ou melhor à uma visibilidade parcial: entre nós, família e comunidade, sabíamos de nossas histórias, de onde havíamos vindo.

Feito nobre entre minha família e para algumas pessoas do bairro, acessei uma universidade pública. Lá, apesar do espaço, percebi que eu não tinha permissão para falar da minha experiência periférica, de cidade dormitório, nem havia um espaço para assumir a minha formação literária advinda apenas das escassas bibliotecas escolares, com acesso restrito aos bens culturais ou somente aos produtos televisivos massificados. Na universidade, um professor me advertiu: eu precisava adaptar-me, criar um acervo válido, pois as minhas demandas de aprendizado individuais ou de capital cultural pobre não seriam preenchidas em um espaço universal e erudito. Comecei, portanto, a procurar outras referências, a modalizar a fala, a calar, a pensar para dentro, a aceitar uma *objetivação* do saber não localizado².

Contudo, no processo de escrita desta dissertação, percebi que às vezes são necessários passos para além daquilo que foi estabelecido como *o jeito certo* ou *o verdadeiro* para encontrar algumas respostas, sem desconsiderar que a literatura é uma arte atravessada por subjetividades. Não só isso, mas também que a escrita desta dissertação é realizada por uma pessoa, inserida em um contexto sócio-histórico e econômico diverso, o que incide, sem dúvidas, sobre a produção. Já havia lido sobre isso no artigo de Haraway (1995)³, embora só percebesse como

¹ Claro que o método é valioso: foi ele que me ajudou a formular minha primeira pergunta acerca da obra rezendiana e a observá-la dentro de um contexto e certas delimitações. Foi o que aprendi a fazer e foram os passos mais necessários que dei neste início de carreira acadêmica: é a escrita, é a leitura, é o pensar constante. No entanto, desligá-lo por algumas horas, foi deveras importante para chegar ao meu primeiro *nossa, pode ser isso mesmo!*. Como não tenho respostas prontas, decidi pesquisar.

² “Eles e seus patronos têm interesse em jogar areia em nossos olhos. Eles contam fábulas sobre a objetividade e o método científico para estudantes nos primeiros anos de iniciação, mas nenhum praticante das altas artes científicas jamais seria apanhado pondo em prática as versões dos manuais” (HARAWAY, 1995, p. 9).

³ Neste “precisamos de uma rede de conexões [...] incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes - e diferenciadas em termos de poder” (HARAWAY, 1995, p. 16).

o processo de “desautomatizar” a comunicação seria necessário após enviar uma versão de dissertação longuíssima para minha orientadora com contextos em que me angustiava, me mantinha indecisa e insegura, porque notava ali a minha dificuldade de olhar para o além-muro construído ao meu redor. Eu *precisava* prosseguir no conhecido caminho, pois *acreditava* ser o ideal para conseguir, objetiva e cientificamente, caracterizar a presença das figuras invisíveis de Rezende (2014).

Escondendo ou não reconhecendo o “eu” pesquisadora e o meu lugar, pensando que detinha a capacidade de controlar o final⁴, não percebia o quanto eu poderia, sim, relacionar as minhas experiências de mundo com o objeto delimitado para este estudo. Não sou a invisível Alice, mas minhas origens me lembram que eu sou filha destes invisíveis, atravessada por um projeto educacional como medida de progresso. Apesar de ter tentado, durante a graduação toda, modalizar o meu tom, na Pós-Graduação, fui incentivada a deixar fluir pensamentos nos parágrafos deste texto. Perguntei-me como *uma invisível* poderia ser *vista*? Como poderia ser *ouvida*? Ou melhor, como poderia, sobretudo, ser *lida*? Conseguir escrever com essa *liberdade* tem sido um desafio (árduo), mas, dessa inquietação, a pergunta-problema foi estabelecida.

Isto para dizer que conheci o nome Maria Valéria Rezende em 2015, na lista de obras premiadas pelo Prêmio Jabuti. Ao ler *Quarenta Dias*, o que mais despertou o meu interesse foi a relação entre a narradora-protagonista e a sua filha, o *abandono* que ela havia sofrido devido ao *autoritarismo opressor* de Norinha. Entretanto, eu poderia confiar nesta narradora? O que mais haveria nessa narrativa? Ao ler sobre a escritora, descobri que ela estava cansada de uma produção centrada no “eu”, que, somada a sua experiência de vida como freira em uma instituição católica, cuja posição permitira uma prática de educação popular e cuidado de pessoas em estado de vulnerabilidade social, Rezende tomou para si um projeto de escrita que versava sobre a literatura dos sujeitos invisíveis de nosso país.

Deste projeto de não tematizar a denúncia social, mas de retratar protagonistas invisibilizadas, resultaram obras como *O voo da Guará Vermelha* (2005), *Outros Cantos* (2016) e *Carta à Rainha Louca* (2019). A aparente exceção é *Quarenta Dias* (2014), que não possui a educação popular tematizada, nem uma protagonista em desvantagem social e econômica explícita. Ao deparar-me com o conjunto da obra, perguntei-me: se eu considerasse que qualquer tentativa de construir uma narrativa para o outro, ou de reivindicar uma voz que o faça, implica a reprodução de um discurso hegemônico, calcado em relações de poder e/ou de

⁴ Agora que *posso* escrever, *como* poderei usar minha escrita *aqui*? Qual é o tom que devo adotar? Como ela ressoará? O que tenho para dizer é importante? Importante para quem? Os meus saberes serão suficientes? *Este* lado visível não é um lugar que costumo estar.

opressão, mantendo-o silenciado por intermédio de uma ilusão de cumplicidade, seria possível afirmar que a autora criou um espaço dialógico de interação para aquelas ou aqueles que representa? Logo, de que maneira os sujeitos invisíveis são narrados, na obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende?

A possível solução para minhas questões surgiu quando percebi a relevância forte do Grande Outro nos textos narrativos rezendianos se manifestou. Essa entidade colocaria as personagens, de *Quarenta Dias*, sejam elas ricas (no caso de Alice) ou pobres (como as mulheres encontradas durante a quarentena), em uma divisão não binária ou atravessadas apenas por diferenças de classe ou gênero. Elas estariam sujeitas a uma mesma *ordem*. Isso não significaria que se tornariam iguais, embora, dentro de suas individualidades, fossem, sim, atravessadas por uma lógica, um mecanismo, que dirigiria o espetáculo de suas realidades.

Com este recorte investigativo, o tema desta dissertação se fixou: a representação do sujeito invisível na obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende. Posto isso, o objetivo geral se delineou: compreender de que maneira a narradora-protagonista, como sujeito invisibilizado – mulher madura, compõe a presença desses sujeitos na obra *Quarenta Dias*. Para tanto, foi preciso discutir a representação de sujeitos excluídos no campo literário, delineando o objeto, algo empreendido no capítulo “Aquele da representação no campo literário brasileiro”. Verificar a construção da ordem sociossimbólica que atravessa o enredo da obra, para que observemos de que maneira Alice se identifica nessa ordem, o que demandou a utilização dos conceitos do Materialismo Lacaniano, resultando no capítulo “Aquele sobre o romance *Quarenta Dias* e o Materialismo Lacaniano”. Por fim, foi realizada uma análise da relação entre Alice e as outras personagens invisibilizadas na obra, originando o capítulo “Aquele dos sujeitos invisíveis em *Quarenta Dias*”.

DE ONDE OLHEI

Eu pensava, depois da afirmação de Rezende de que a sua escrita não era social, mas sim sobre sujeitos invisibilizados, que a sua obra seria uma representação de gente oprimida e excluída, relegada às margens pelas vozes dominantes de um campo literário – perpassado pelas práticas sociais e pretensões desenvolvimentistas, de uma classe, ocupada por homens brancos, intelectuais e heteronormativos, distantes da realidade representada –, que Rezende acessou. Desse meu olhar para o campo literário, mais a história sociocultural de nosso país, resultou o capítulo: “Aquele da representação no campo literário brasileiro”, no qual pretendi esclarecer quais são as personagens mais presentes no campo literário, a partir da pesquisa realizada por

Regina Dalcastagnè (2005; 2007; 2012), para delimitar qual seria a personagem invisibilizada retratada no romance analisado neste estudo.

Pensei a produção rezendiana como uma escrita atravessada pelo discurso hegemônico, propiciada pelas demandas de um contexto multicultural, que sinalizava a necessidade de representação dos sujeitos subalternos e excluídos nas páginas dos livros contemporâneos. Circundar essa temática sem pretender *falar por*, mas sim *falar de*, é, aparentemente, uma tarefa hercúlea, embora possível para Rezende quando ela acionou a legitimidade de sua voz e a autenticidade de suas experiências.

Diante disto, é interessante retomar o sociólogo e crítico literário Antonio Candido (2011, p. 174), que discutiu sobre o perigo que uma “curiosa obnubilação” poderia significar em uma produção literária. O que quer dizer que o/a artista pode afirmar que, em seu processo de escritura, o outro de classe⁵ possui direitos aos bens fundamentais: “coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil” (CANDIDO, 2011, p. 174), só que, apesar das boas intenções, será que quem produz a arte admitiria que o seu ou a sua semelhante teria o direito à leitura de um Dostoievski? que poderia também produzir literatura? Então, se há a impossibilidade de acessar esse constructo de bens, seja a escrita ou a leitura, como a literatura criada por *escritores*, os quais compõem uma pequena burguesia, muitas vezes intelectuais, lidaria com este mundo a ser retratado? Qual humanização ela veicularia?⁶

Pode ser argumentado, sim, que a pessoa excluída não teria capacidades de compreensão ou de produção com vozes autorizadas. Quanto a isso, há o exemplo comum da obra *O Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1960), que, mesmo já reconhecida pela crítica, ainda têm a sua valoração questionada, ao ocupar lugares como listas de vestibulares, espaço destinado à “alta” literatura, sendo reduzida à exemplificação de uma escrita estigmatizada como a de a mulher pobre, cuja função é a de representar a realidade da favela, desmerecendo a literariedade ou o valor estético e composicional de sua obra. Como o próprio Candido (2011) afirmou, portanto, mais do que a falta de capacidade, o que falta é a oportunidade cultural.

Longe de defender uma literatura impedida de figurar a personagem excluída na ficção por outros pontos de vista, ou de reduzir a representatividade a um problema de honestidade ou

⁵ Um “eu” é configurado como alteridade em relação aos excluídos e vice-versa.

⁶ Humanização é: “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011 p. 182).

respeito às particularidades de sujeito, o que é preciso é apenas a possibilidade de uma representação diversa na literatura brasileira que, quando feita, seja aceita, veiculada, sem que seja impedida de *crescer* devido às definições acachapantes que uma valorização canônica pode representar. Com isso, sendo a literatura um produto social⁷, que ela possa realmente exprimir as condições de cada civilização, sem considerar as condições sociais que determinam a posição artística para que a obra seja validada ou não, pois, apesar da morte da presença autoral ter sido decretada pelos “rapazes das ciências humanas”⁸, aparentemente, as condições sociais que cercam quem produz a arte ainda são bastante relevantes para a aceitação de uma obra.

Candido (2011) indicou que, por volta de 1989, houve uma mudança comportamental das classes dominantes, quando elas deixaram de pensar que a existência de pobres era a vontade de Deus ou que não tinham as mesmas necessidades que os abastados. Ele assinalou também que, na época, houve uma nova atitude que perpassava pela culpa ou medo, já que a pessoa esfarrapada e a negra poderiam ocasionar um rompimento do estado de coisas, principalmente se for considerada a importância desta figura para a produção artística da época – que versou sobre uma transformação das condições sociais do mundo material.

Como sintoma complementar a isto, o sociólogo percebeu ainda uma alteração do discurso dos políticos e empresários que aludiam a uma promoção de distribuição de renda mais equitativa, pois, apesar de ninguém se empenhar para que isso ocorresse, a imagem da injustiça social constrangia o país, ao evidenciar insensibilidade diante da miséria, o que deveria ser ao menos disfarçado, para não comprometer a imagem de quem governava. Uma hipocrisia generalizada, mas que mostrava, para o sociólogo, que o sofrimento não deixava indiferente a média da opinião, mesmo que isso não suscitasse uma disposição para que agissem em consonância a esse progresso de sentimento empático a quem estava próximo.

Como a literatura é tida como um direito básico para qualquer pessoa, conquista, inclusive, dos grandes avanços dos Estudos Literários, é preciso ainda lembrar que o enunciado de equidade social não é um discurso muito aceito pelo atual governo brasileiro, eleito em 2018. Ele já permeou as formações discursivas (e, em certa medida, algumas práticas) de dirigentes do Brasil, por meio de políticas sociais, promovendo uma certa ampliação de acesso aos serviços básicos, durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2001 – PSDB), Lula (2003-2011 – PT) e Dilma Rousseff (2011-2016 – PT). Esses presidentes e essa presidenta,

⁷ Embora um objeto que “não funciona como língua, pois é um artefato singular, obra de um indivíduo em face de uma situação artística, social etc.” (SCHWARZ, 1999, p. 30).

⁸ Uma expressão de Haraway (1995, p. 25): “Os rapazes das ciências humanas chamam esta dúvida a respeito da auto-presença de ‘morte do sujeito’”.

com base na Constituição de 1988, deram os primeiros passos em direção às políticas inclusivas no país (ARRETCHE; MARQUES; FARIA, 2019). Há diferenças entre esses governos, visto que o do PSDB conectou-se com a classe média e alta, visando um progresso, enquanto os do PT buscaram uma base eleitoral com os setores mais pobres da população, só que em ambos ocorreu uma concretização dos princípios constitucionais e uma ampliação de direitos para as outras camadas da população, o que tornou o contexto brasileiro mais complexo e, de certo modo, abrangente. Portanto, apesar das ênfases diferentes, foram desenvolvidas uma disciplina fiscal, uma organização institucional e uma inclusão social, entretanto, em nenhum deles, houve o enfrentamento efetivo dos problemas históricos, o que significou produzir políticas progressistas, mas que perpetuaram as estruturas de desigualdades⁹.

Feito este percurso, ao olhar para a produção literária brasileira, mesmo que tenha havido a inserção de novas vozes e imagens no campo literário brasileiro, é perceptível uma homogeneidade de posições sociais, isto é, ocorre a persistência de um *leitmotiv*. Para comprovar isso, uma pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2005), professora da Universidade de Brasília, detectou que a maioria das obras publicadas, em um recorte temporal entre 1990 e 2004, de 130 romances, apenas 31 títulos foram escritos por mulheres, o que corresponderia a 23,8% da produção. Dentre esses, a autora destacou a homogeneidade racial, sendo 93,9% de pessoas brancas que escrevem, com 3,6% de cor não identificada e os “não brancos”, como categoria coletiva, representaram 2,4%. Outro dado relevante sobre este perfil é que a maioria, isto é, 78,8%, possui escolaridade superior, contra 7,3% não superior, os demais, sem escolaridade identificada. Além disso, grande parte de quem publica ocupa espaços de produção de discurso, seja a imprensa, seja a academia, entre o eixo Rio-São Paulo.

Em suma, a pesquisadora delineou o perfil de quem ocupa o campo literário brasileiro: o homem, próximo à meia idade, formado em uma instituição de ensino superior, inserido em um contexto de urbanização, centralizada. Disso, como ela evidenciou, decorre uma falta de ambição no exercício de escrita do romance brasileiro, o qual apresentaria pequenos recortes, reproduzindo o “insulamento do mundo doméstico das classes médias brancas e o apego referencial à realidade mais imediata” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 67). Além disso, ela

⁹ Na história recente, é preocupante olhar para as ciências humanas, inseridas em um governo como o atual, que se esforça para desmontar as políticas e instituições existentes, o que pode significar um crescimento da pobreza e da desigualdade, bem como um sucateamento dos direitos e liberdades básicas, evidenciando um pensamento agressivo e retrógrado em relação aos direitos da pessoa excluída, seja pobre, seja pertencente aos grupos tidos como minoritários. Assim, o discurso intolerante recalcado não está mais escondido: ele é escancarado. Frente a esse quadro político, sociocultural (e sanitário) atual, é necessária a reafirmação da manutenção dos direitos de *toda* cidadã brasileira e *todo* cidadão brasileiro, o que inclui o direito ao acesso à literatura, ao desenvolvimento da capacidade de leitura crítica, assim como à possibilidade de representar e estar representada e representado em seu meio.

assinalou que os romances brasileiros sequer espiam o que está “do lado de fora”, recusando, por isso, uma interpretação mais ampla de fenômenos como a violência, a exclusão ou até mesmo a inserção periférica na globalização capitalista. Essas características são, sem dúvida, algo sintomático e limitador¹⁰.

COMO OLHEI

A partir destas delimitações de onde olhei para a obra, no capítulo “Aquele sobre o romance *Quarenta Dias* e o Materialismo Lacaniano”, descrevi a composição da ordem sociossimbólica na qual Alice se inseria e que regia as motivações e tensões do enredo; além disso, propus uma leitura da narradora-protagonista, a partir da intertextualidade acionada na obra, para averiguar como ela constrói a sua identificação Simbólica e Imaginária, movida por um supereu. Percebi com isso que há um encurtamento do distanciamento entre o objeto narrado e quem narra, por intermédio da posição invisibilizada que Alice – mulher, viúva, madura e distante da filha – ocupa numa sociedade atravessada por uma dominação masculina, a qual determina a linha do Desejo do Grande Outro¹¹, que é quem “ensinava” Alice e Norinha a desejar. Isso incide, inclusive, na composição do “eu” de Alice, bem como em sua reinserção na ordem.

Apesar da motivação das intrigas que propiciou o desenvolvimento do enredo de *Quarenta Dias* ser um desentendimento familiar, especificamente, relacionado às questões maternas, Alice avançou para além do ambiente doméstico. Ela *espionou* o lado de fora, nas ruas de Porto Alegre. Como esclareceu Slavoj Žižek (2011), os conflitos de forças sociais maiores podem ser evidenciados em conflitos familiares. Ao olhar para essa característica da escrita de Rezende (2014), isto é, a de construir a sua narrativa com base em questões familiares, seja a sua ida para o Rio Grande do Sul, ou o pedido da mãe de Cícero para procurá-lo, não a considere caricata ou limitadora, como uma leitura de caráter falocêntrico do cânone relega à escrita de autoras. Percebi-a como um elemento necessário para o desenvolvimento verossímil da trama e da construção das personagens, haja vista que a narrativa é estabelecida a partir de um rompimento com a ordem Simbólica: a de ser mãe, mulher conforme os padrões e a busca por preencher o espaço vazio, deixado por Norinha. Há, ainda, com a sua ida para as ruas de

¹⁰ Como Dalcastagnè (2005) apontou, esses problemas não serão superados pelo exame deste ou daquele título, nem serão resolvidos pela publicação de uma obra que os redima.

¹¹ Retomaremos este ponto no subitem 3.2, para discutirmos a relevância do Desejo do Outro para a construção desta narrativa, no momento da quarentena.

Porto Alegre, a quebra com esse estereótipo de que a escrita de autoras mulheres é restrita às questões “femininas”, como a família, o lar, o amor, o homem, o casamento, o sexo idealizado.

Existem rupturas na narrativa de Rezende. Digo isso porque, no desenvolvimento da narrativa, ocorre um rompimento abrupto com o privado, esfera normalmente relegada às personagens femininas, o que demonstra o insulamento da mulher, seja como cônjuge, irmã, esposa, filha ou mãe. Em *Quarenta Dias*, Alice não possui relações amorosas no presente e desvincula-se da filha e do apartamento, para embrenhar-se ao público: embora não haja relações de trabalho tematizadas, ela mantém-se na rua por quarenta dias, em contato com o mundo exterior, vendo o sistema do Estado funcionar, além de acompanhar a vida de outras pessoas. Claro que essa ação não é ainda suportada pela narradora-protagonista, que retorna para o apartamento como quem agarra uma boia salvadora, isto é, volta para o apartamento, transtornada, para restabelecer-se em um espaço conhecido e seguro. Um local onde sempre fora acostumada a estar. Essas questões são evidenciadas pelo uso irônico da confissão para um “caderno-diário”, um gênero normalmente relacionado à escrita privada das mulheres, que Alice modifica, quando omite datas, utiliza-o não para segredar algo, mas sim para registrar a sua experiência de modo interpassivo, às vezes, desprestigiando a sua interlocutora e, dubiamente, identificando-se com ela.

Notei em *Quarenta Dias* que as questões de representação social no campo literário, as quais demandam um cuidado de quem cria ao representar o seu outro, longe de serem completamente superadas – afinal, quem ocupa um espaço no poder, por mais subversivo que aparente ser, ainda faz parte dele – são consideradas. De modo diferente das outras obras da autora, Alice, narradora-protagonista é, entre invisíveis, assumidamente distinta daqueles e daquelas que ela encontrou em sua peregrinação pelas ruas de Porto Alegre à procura de Cícero Araújo: ela adveio de uma outra realidade, de um outro mundo; não só de outro estado, a Paraíba, como também de outra classe social, com acesso a outros bens culturais.

Apesar disso, ela faria parte de um grupo também invisibilizado: o das mulheres maduras, pois, ainda segundo Dalcastagnè (2005), entre as personagens publicadas, há uma baixa presença das mulheres adultas, após 40 anos, talvez reforçada pelas relações amorosas que são os focos mais importantes do romance brasileiro contemporâneo: “parece refletido aqui o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso [...] reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 38). Em termos percentuais, há, na faixa etária por sexo, a presença 7,9% de personagens homens na infância; na adolescência, 8,8%; na juventude, 19,9%; na idade adulta, 48,4%; na maturidade 29,8%, e na velhice 9,7%.

Já as mulheres têm o percentual de: 6,4% na infância; 11,3% na adolescência; 33,8% na juventude; 43,3% na idade adulta; 21,4% na maturidade, 8,5% na velhice.

Quando Alice encontrava outras personagens, ela ouvia-as, apreendia as suas histórias, seguia as suas direções e, ao fim, ocorreu uma certa transformação, seja no período da quarentena, na qual Alice esteve em situação de rua, seja após, quando ela se tornou a narradora da obra, a escritora, pequeno-burguesa madura, em seu apartamento seguro. Depois da peregrinação, ela possuía o que contar: uma mescla de sua própria narrativa mais as que ouvira. Portanto, pensar o poder atuando entre as personagens e Alice de maneira binária, isto é, forte e fraco, seria lidar com as consequências que essa representação indica, não com a causa do distanciamento entre sujeitos do mesmo grupo, o que significaria esbarrar em limites ideológicos: algum problema real que foi mistificado.

Deste ponto foi que surgiu a relevância de incluir o conceito de Grande Outro (*Big Other*) nesta análise, conforme relido de Lacan por Slavoj Žižek (1992; 2010; 2011) e expandido por Marisa Corrêa Silva (2009; 2010; 2018) aos estudos literários. Essa abordagem permitiu um olhar para além: não só questões sócio-históricas, mas também as práticas intersubjetivas que circundam *Quarenta Dias*. Para que essa discussão acontecesse, empreguei, primeiramente, o conceito de Grande Outro, na esteira do autor e da autora citados. No decorrer da escrita, notei o imbricamento com outros conceitos necessários para a discussão, haja vista que ele está relacionado à tríade: Simbólico, Imaginário e Real, mais elementos que deles sobressaem, como a ordem Simbólica, gozo (*jouissance*) e supereu.

Por fim, no último capítulo “Aquele dos sujeitos invisíveis em *Quarenta Dias*”, foi estabelecido o percurso de Alice, desde a sua chegada na Vila Maria Degolada, o seu encontro com os sujeitos invisíveis, o quanto a narrativa de cada um atravessava e constituía a sua própria discursividade, ao ponto de ela, cada vez mais, envolver-se nessa realidade “abaixo” de um mundo que existia na “superfície”. Disso, uma leitura acerca de sua busca por Cícero Araújo foi realizada, com base no termo lacaniano de *agalma*, perpassando, primeiramente, em termos como objeto causa de desejo e objeto de desejo, pelos quais foi possível perceber que Alice não procurava, em específico o filho perdido de Socorro, mas, sim, aquilo que havia nela, um “não se sabe o que”, que a tornava Alice.

Aqui, a ambivalente invisibilidade de Alice foi discutida, assim como a necessidade de engavetar o seu caderno-diário, sendo a sua narrativa um “mediador evanescente”. Com esse ato, ela conseguiria não só seguir com a sua reordenação de sua ordem e identificação Simbólica, como também “elevar” os sujeitos invisibilizados, encontrados em momento de deambulação, a personagens de sua narrativa, de maneira legítima e autêntica.

O TEXTO NARRATIVO *QUARENTA DIAS* E A QUESTÃO DA ARTE

A obra, objeto desta dissertação, *Quarenta Dias*, foi publicada pela Objetiva, em 2014. A trama é narrada por Alice, professora de francês, que, junto com seu marido, desaparecido na ditadura militar, teve uma filha, Norinha. Mãe solo, Alice criou a menina até que ela cresceu e foi para a Universidade, onde conheceu Umberto, com quem se casou e mudou-se para Porto Alegre. Nesse tempo, a mãe, uma mulher de cinquenta e poucos anos, manteve-se na Paraíba, dando aulas de francês. Ela possuía uma renda referente a duas pensões de aposentadoria, morava em seu próprio lar, entre os seus objetos, amigos e pessoas conhecidas. Um dia, Norinha, a filha, retornou para a sua cidade natal e noticiou a Alice o seu desejo de ter filhos, mas, para que isso fosse possível, ela precisaria da presença da mãe no Rio Grande do Sul. Por Norinha, com trinta e quatro anos, e Umberto, estarem ocupados com as suas carreiras acadêmicas, seria necessário que Alice ocupasse o seu posto como avó, sendo a cuidadora de um futuro neto, que existia apenas no planejamento. A narradora-protagonista resistiu à ideia, mas cedeu ao pedido da filha e mudou-se para Porto Alegre para ser uma futura avó.

Quando chegou à cidade, Alice sentia-se perdida, inserida em um apartamento com móveis e enfeites estranhos, sem memórias afetivas, vivendo uma vida que ela não reconhecia como sua. Para aumentar a tensão, um dia, Norinha convidou-a para um jantar, quando lhe noticiou que Umberto e ela iriam embora do país para finalizar o doutorado no estrangeiro, abandonando os planos de filhos naquele momento. Ela, ao receber a notícia, fugiu do apartamento da filha e trancou-se em seu próprio para decidir o que fazer. Durante a reclusão, recebeu um telefonema de uma amiga da Paraíba, dizendo que um filho de uma conhecida em comum, Cícero, havia sumido na cidade gaúcha. Motivada por esse evento, sentindo-se destituída da identidade materna, abandonada e solitária, Alice saiu a procura do rapaz, pelas ruas desconhecidas de Porto Alegre.

Durante quarenta dias, a pessoa leitora acompanha a peregrinação de Alice pela cidade. Ela comia pouco, dormia em bancos de hospitais, rodoviárias, na rua; conhecia histórias de outras mães, outras avós, outros desaparecidos; presenciava, em sua situação de rua, pessoas invisíveis aos olhos dos outros, mas que, agora, aos seus, elas eram vistas. Já esquecida do motivo que a levara à rua, Cícero, de sua casa, dos dias e da filha, a narradora-protagonista apenas existia naquele lugar com ruas, parques e personagens invisíveis. Em dado momento, ela se deparou com um defunto na rua, o que, somado à falta de dinheiro, comida e cuidados básicos, fez com que finalmente se considerasse vencida. No final da quarentena, machucada, desnutrida e abalada, por insistência de Lola, uma das colegas também em situação de rua,

Alice retornou ao seu apartamento, para então tentar atribuir algum significado ao que viveu fora daquelas paredes, longe da filha e do ambiente paraibano. Desse modo, no tempo presente, ela passa a narrar a sua experiência, em um caderno cuja capa é uma Barbie, organizando o seu fluxo de consciência e suas angústias, na busca de reconhecer-se como uma outra Alice.

Ao discorrer sobre *Quarenta Dias*, em um texto *on-line*, publicado no *Suplemento Pernambuco*, seção “Bastidores”, Rezende (2020) afirmou que: “Certamente insinua-se no texto emergindo do amálgama de experiências, sensações, leituras, camadas geoarqueológicas que compõem a memória de quem viveu o bastante”. Nesse texto, sobre a construção de sua personagem Alice, ela destacou que o início dessa narrativa ocorreu quando recebeu um telefonema de uma conhecida, que dizia: “‘Estou no ‘Trauma’, Biu sofreu acidente de moto’” (REZENDE, 2020), momento no qual ela foi para o hospital e descobriu que o estabelecimento não tinha espaço para parentes em espera, nem cadeiras no saguão ou espaço coberto, para que as mães, irmãs, namoradas esperassem, as quais ficavam nas bordas da calçada, no relento, aguardando notícia de morte ou de alta. Depois da alta de Biu, ela se manteve no local tentando alimentá-las, dar-lhes agasalho, consolo, até que, com “saldo insuficiente” no caixa eletrônico e o fim da gasolina, “entregou os pontos” (REZENDE, 2020).

Com estas mulheres, a escritora de *Quarenta Dias* percorreu João Pessoa ao levá-las para casa, falando com seus/suas parentes e cônjuges. Nessa “romaria” descobriu frestas e rachaduras que não vira anteriormente na cidade: “cada fresta dava em outro mundo, o avesso da cidade, o que ela quer esconder e a gente quer esquecer” (REZENDE, 2020). Sem poder ajudar, ficou um sentimento de responsabilidade “com esses invisíveis e a ideia da personagem caída do lado ‘direito’ da cidade no seu avesso, 40 dias, uma quaresma, a desvendar o que qualquer cidade grande esconde, logo ali. A ideia inquietava” (REZENDE, 2020).

Com este propósito em mente, ao ser chamada para participar do projeto “Redescoberta do Brasil”, em 2011, o qual convidava romancistas brasileiros a ficarem quinze dias em um outro estado para escrever um romance, a escritora aceitou o proposto e partiu para Porto Alegre, onde ficou por duas semanas percorrendo a cidade, perguntando por “Cícero Araújo”, questionamento que, posteriormente, é emprestado a Alice, sua narradora-protagonista em *Quarenta Dias*. Para justificar o motivo da quarentena narrada, a autora baseou-se no que observava e ouvia de várias mulheres de sua geração, isto é, aquelas que trabalharam, criaram os seus filhos, adiaram projetos e sonhos e, quando aposentadas, tornam-se avós, ocupando-se do cuidado dos netos. Já sobre a procura por um nordestino, pautou-se nos vários casos de gente desaparecida (REZENDE, 2020).

Apesar da recepção ter crescido após o romance ser vencedor do Prêmio Jabuti, em 2015, não há uma produção crítica extensa sobre ele. O estado da questão foi pesquisado em plataformas abertas para publicações periódicas, como SciELO (2020) e Academia.edu (2020), além do Banco de Teses e Dissertações da Capes (2020), mediante as palavras-chave: Maria Valéria Rezende; Romance; e Quarenta Dias, elegendo dissertações publicadas e artigos científicos em periódicos. Até o momento desta escrita, não havia tese publicada.

A primeira produção encontrada foi uma dissertação, produzida por Betina Mariante Cardoso (2016), intitulada: “À moda da casa: a cozinha como espaço físico e simbólico em *O arroz de Palma, Por que sou gorda, mamãe?* e *Quarenta dias*”. Ela abordou a obra vencedora do prêmio Jabuti como parte integrante do *corpus*, cujo objetivo foi uma análise da cozinha como um espaço físico e simbólico importante para a construção narrativa, apresentando um diálogo entre elementos da psiquiatria, da sociologia, da história da alimentação e da literatura brasileira contemporânea. Cardoso (2016) concluiu que as escolhas alimentares de Alice seriam comportamentos associados à sua decisão de permanecer na rua, sem voltar para o apartamento, além de sua busca por autonomia. Já o artigo: “A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta dias*”, de Beatriz Vieira de Resende e Nismária Alves David (2016), promoveu uma discussão e análise da narrativa sobre a experiência e o contato entre o corpo de Alice e a cidade de Porto Alegre, numa perspectiva interdisciplinar dos Estudos Culturais, demonstrando que a personagem e a cidade traduziriam o espaço urbano como um lugar da violência e da descoberta de alteridades.

Outra dissertação: “Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina”, de Daniela Schrickte Stoll (2017), propunha uma análise sobre os deslocamentos, contrários à fixidez de identidade e à estrutura de opressão de personagens mulheres e de suas relações com as cidades em romances da literatura brasileira contemporânea. Baseada na crítica literária feminista e em estudos pós-coloniais, como a diáspora contemporânea e a identidade em trânsito, a autora evidenciou que os deslocamentos de Alice estariam relacionados às questões familiares e afetivas, assim como outras produções femininas. Além disso, ela apontou que, mesmo diante de interferências das construções sociais, preconceitos, desenraizamentos e reconfigurações identitárias, a personagem buscava conceber formas de “lar”. Por fim, ela demonstrou que este romance abordou questões mais individuais, por intermédio de uma escrita que lembra os diários de mulheres viajantes do século XIX, sendo uma forma de resistência ao não-lugar que lhes era conferido pela história oficial, só que, dessa vez, com confissões marcadas pela escrita atual, haja vista a adoção da Barbie como interlocutora e a alternância de vozes.

Por intermédio de uma leitura comparativa com viés social, Ricardo Gaiotto de Moraes (2017), no artigo “A paixão de Clara e Alice: Resistência e desejo no romance *Quarenta Dias* (Maria Valéria Rezende, 2014) e no melodrama *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016)”, apresentou as personagens sob o viés de mulheres aposentadas, que resistiam às pressões sociais infringidas pelos seus próprios filhos. Com esse percurso, o autor ressaltou que a obra literária se organizaria a partir da reencenação e reorganização da memória e do tempo, cuja escritura incluiria o diálogo com a Barbie, figura da massificação e da reificação do feminino, na tentativa de reorganizar o espaço, cuja fronteira se estabeleceria entre o familiar, a casa, o estranho e a rua, a qual constituía um duplo estranhamento. Para concluir, ele observou que a narrativa revelaria os problemas sociais atuais: um discurso que parece hipervalorizar o passado, as memórias estetizadas e prontas para o consumo, ao passo que constrói um apagamento do que não é pretérito vendável, por intermédio de uma estética que causa comoção e culpa.

Apesar de alguns equívocos referentes à descrição do enredo, no artigo “Alice, a personagem clássica que foi morar na rua”, João Barreto da Fonseca (2018) defendeu que, ao estabelecer uma maneira de memorizar e atribuir afetos, Rezende (2014) seguiu uma direção contrária à ideia de que a narrativa é um princípio organizador da ação humana, já que Alice se desorganizava ao narrar. Contudo, para ele, a narrativa permitiria lidar com uma heterogeneidade de mundo sociais, em uma combinação de mundos imaginários e reais, com fugas e experiências temporais. Fonseca (2018), fazendo um paralelo com o *flâneur* benjaminiano, sublinhou que Alice presenciou vários pontos de vista do comportamento humano, sem fazer um inventário das coisas, como uma classificação característica da modernidade, mas sim tendo sensações e sentimentos complexos na superfície, pois, de passagem, ao buscar Cícero Araújo, Alice não encontrou nem a si mesma.

O tema da mulher madura aparece novamente no artigo “A representação da velhice em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende”, de Ana Lúcia Maria de Souza Neves e Bruno Santos Melo (2018). Os autores discutiram o conflito existencial e social de Alice no encontro consigo, devido ao não reconhecimento da representação da pessoa perante a perspectiva do envelhecimento, haja vista a sua condição de não-pertencimento aos moldes estabelecidos para esse sujeito estereotipado na sociedade. Contudo, para os autores, ao procurar Cícero, ela atravessaria uma ressignificação identitária advinda da imagem da mulher de 50 anos na sociedade contemporânea, isto é, aquela que assume direitos, chocando-se a um conjunto de normatizações e dogmas estabelecidos à figura feminina atual.

Mais uma abordagem que analisa o espaço, o capítulo “Imaginários Urbanos da literatura contemporânea: Enquadramentos sobre Porto Alegre”, de Ketlen Stueber e Valdir Jose Morigi (ARAÚJO et al, 2018), descreveu como as narrativas sobre Porto Alegre são construídas na literatura do início do século XXI, através da análise de três obras, incluindo *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), com base em elementos simbólicos que formariam os imaginários da cidade. A partir disso, foi considerado que, na literatura rezendiana, a cidade, além de ser apresentada pelo “avesso”, faria ressurgir personagens que não são percebidas ou reconhecidas, por recusa ou naturalização de suas existências, caracterizadas como trabalhadores e trabalhadoras que mantêm o funcionamento da cidade, atuando no comércio, em casas e apartamentos da classe média e alta, nas construções, assim como daqueles e daquelas que sequer trabalham, mas existem sem voz, sobrevivendo e protegendo-se do clima inóspito, bem como atravessados pela fome e preconceito.

Outra dissertação encontrada foi a de Ana Maria Soares Zukoski (2020), sob o título: *Da quarentena ao voo: narrativa e identidade em Maria Valéria Rezende*. A autora analisa dois romances da autora: *O voo da Guará Vermelha* e *Quarenta Dias*, observando aspectos que caracterizam a escrita das protagonistas como um mecanismo para a subjetivação feminina. Ao partir do pressuposto que a escrita legitima transformações e ascende às personagens em mulheres-sujeito, a autora evidencia como ideário social afetou a identidade de Alice e Irene, protagonistas dos romances. Há grandes contribuições desse estudo para a fortuna crítica rezendiana, e destaco algumas delas: a escrita de Alice como um recurso de expressão de sentimentos, cuja objetificação (de Alice por Nora) e a busca pela subjetividade promoveram a fragmentação identitária da narradora-protagonista; vagar pelas ruas, ter contato com pessoas desconhecidas, olhar para quem estava à margem são ações que suscitaram reflexões fecundas na subjetividade dela, principalmente, pela constatação de que não era uma inválida e que poderia, sim, conduzir a sua vida até mesmo em situações e ambientes inóspitos; sem reduzir o processo de escrita de Alice à descrição ou ao relato, Zukoski (2020) constatou que a escrita pode adquirir o poder de reinventar a trajetória de mulheres no romance de autoria feminina contemporâneo.

Por fim, foram encontradas duas entrevistas, publicadas em revistas científicas, sobre a vida da autora Maria Valéria Rezende. A primeira, validada pela autora, foi realizada por Daiana Patricia Follman Pasquim Piacessi (2019) sob o título: “Maria Valéria Rezende: Colorindo invisíveis por meio da literatura”, tendo como objetivo esclarecer informações acerca da vida e obra da escritora. Já na “Entrevista com Maria Valéria Rezende”, de Ana Maria

Chiarini (2020), Rezende contou as suas experiências como tradutora, intérprete e como autora traduzida, falando, em especial de sua relação com as línguas estrangeiras.

Com este panorama da produção científica sobre a obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), algumas direções analíticas parecem cercar o romance, sendo a relevância do **espaço**, como símbolo da caracterização e experiência da personagem, bem como a violência urbana de Porto Alegre e o lugar de permanência das pessoas em estado de vulnerabilidade social; da representação do **corpo**; análises com abordagem baseada nos **estudos culturais**, cujos temas concernem aos estudos pós-coloniais, como a diáspora, a alteridade, a identidade feminina, a partir de questões familiares, além do não reconhecimento da mulher madura, que apreendeu um discurso sobre a sua condição de início de envelhecimento na sociedade contemporânea; por fim, uma abordagem **social** que defende que a narrativa, por meio da reorganização da memória e do tempo, retrata os mundos heterogêneos e os vários pontos de vista do comportamento humano, sendo a **escrita** um meio e prática de **construção subjetiva** da mulher-sujeito no romance brasileiro contemporâneo.

Maria Valéria Rezende tem se consolidado no campo literário com uma escrita que busca dar visibilidade a representação de personagens invisíveis da sociedade, sendo uma responsabilidade proclamada pela própria autora, diante das realidades desiguais presenciadas por ela durante a sua vida. É daqui que as inquietações acerca da obra *Quarenta Dias* surgiram e motivaram este estudo, que, somadas à falta de trabalhos científicos sobre as construções estéticas dela, tornaram-na possível.

1 AQUELE DA REPRESENTAÇÃO NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

Consideremos para esta dissertação a conceituação de literatura apresentada por Antonio Candido (2011), no ensaio “O direito à literatura”, publicado pela primeira vez em 1989, pois também a vejo como criações de toque poético, ficcional ou dramático, em todos os níveis sociais, culturais, desde o conjunto de costumes, lendas, provérbios, manifestações artísticas preservadas por um grupo até mesmo por meio da tradição oral, bem como formas mais complexas da produção escrita, presentes entre a pessoa analfabeta ou a erudita, manifestando-se desde o devaneio amoroso, até a atenção na novela ou na leitura de um romance. Cada sociedade cria “as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e a atuação deles” (CANDIDO, 2011, p. 177). Assim, as produções literárias são eleitas por quem escreve como capazes de desencadear um processo de humanização, bem como o de representar o seu meio.

Diante disto, Candido (2011) destacou que há, na literatura, níveis de conhecimento intencional, planejados por quem escreve e assimilados por quem lê, sejam de propaganda, de ideologia, de crença, de revolta, de adesão etc. Ele exemplificou esse posicionamento ao citar o poeta abolicionista Castro Alves, que atuou não só pela organização formal ou pela qualidade de sentimento que exprimia, mas também pela natureza de sua posição política e humanitária, evidenciando, inclusive, o meio que propiciava a sua escrita.

Neste sentido, quando uma obra contribui para que uma posição seja tomada frente a determinada questão, ela pode ser delimitada como uma literatura social, isto é, uma produção que aborda uma realidade tanto política como humanitária, além de direitos humanos, partindo de uma análise do universo social, buscando retificar as suas iniquidades e assumindo uma posição perante os problemas. Disso resultaria, portanto, uma literatura empenhada, com base em posições éticas, políticas, religiosas ou humanísticas, composta por quem desejaria exprimir as suas convicções ou manifestar certa visão da realidade com tonalidade crítica, cuja validade depende da forma que o objeto literário seria recebido.

Sem querer dar respostas simplórias a problemas complexos que persistem na sociedade brasileira, como a diferença de classes, o patriarcado ou o racismo, é preciso manter viva a discussão de como conciliar o embate da representação, marcado pela falta de oportunidades culturais e sociais, na literatura brasileira contemporânea, algo que, no decorrer da escrita desta dissertação, foi percebido como uma constante na história da literatura e do contexto sócio-histórico brasileiros.

Para uma obra literária ser compreendida, é necessário questionar o permitido pelo ambiente cultural, enquanto se descobre os problemas que a obra responde ao dialogar com a história, conforme esclareceu Thomas Bonnici (2011). O que resultaria uma discussão sobre as demandas colocadas pelo multiculturalismo, a um país que sequer resolveu os seus problemas quanto à modernização, nem mesmo o projeto de representação nacional na literatura brasileira. Desse modo, como Regina Dalcastagnè (2012) apontou, seria difícil pensar o campo literário do Brasil sem considerar este conjunto de problemas, principalmente devido a algumas novas vozes que começam a compô-la, trazendo novos tensionamentos ao campo.

Se as premiações brasileiras servem como um termômetro para medir o estado atual da literatura brasileira, como Regina Zilberman (2017) afirmou ser, a obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, compõe esse quadro como vencedora de várias categorias em diversos concursos, o que evidencia uma resposta do campo literário que é interessante de ser averiguada. Isso porque, como Dalcastagnè (2005) citou, entre os anos de 2006 e 2011, em todos os principais prêmios literários brasileiros, como o Portugal Telecom, o Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon, entre os finalistas foram vinte e nove autores homens premiados e apenas uma mulher (sendo ela na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura) vencedora. Rezende destoa do perfil cultuado pela Literatura, mas a entrada de autores ou autoras que realmente subverteriam o perfil, elencado na Introdução, causaria desconforto:

Pensem no senhor que conserta sua geladeira, no rapaz que corta seu cabelo, na sua empregada doméstica – pessoas que certamente têm muitas histórias para contar. Agora colem o retrato deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores. A imagem não combina, simplesmente porque não é esse o retrato que estamos acostumados a ver, não é esse o retrato que eles estão acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura (tudo com L maiúsculo, é claro) querem ver. Afinal, nos dizem eles, essas pessoas têm pouca educação formal, pouco domínio da língua portuguesa, pouca experiência de leitura, pouco tempo para se dedicar à escrita (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15).

O resultado da pesquisa de Dalcastagnè (2005) foi reforçado pelo artigo de Zilberman (2017) que, entre o período de 2010 a 2014, especificamente nas premiações do Prêmio Jabuti, a pesquisadora percebeu a permanência deste perfil. Entre os romances analisados, havia sete escritores do gênero masculino e apenas uma do feminino, sendo residentes do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte e pertencentes à etnia caucasiana. Em um período muito recente, ainda permanece a ocorrência da disparidade entre os gêneros das pessoas premiadas no concurso, bem como localidades e raça.

Por isto, talvez, a autora de *Quarenta Dias* construa uma *persona* literária que não se vincula a uma escrita regionalista, a uma escrita social (além das características que divergem, é notório o esvaziamento de uma literatura militante tal como foi produzida no passado, conforme apontado por Schwarz (1999), bem como a não aceitação do público diante de uma escrita engajada) ou a uma escrita contemporânea. Contudo, optar por esta estratégia de produção literária que nega “rótulos”, cujas narradoras-personagens tenham contato com gente invisível, ocasionaria novos problemas trazidos pelo projeto da pós-modernidade¹², como o de uma representação diversa, de maneira autêntica ou legítima. Escrever sobre invisíveis indica a relevância de quem vê e de quem é visto, preenchendo uma lacuna que há entre a literatura, as vozes autorizadas, o mundo e os sujeitos representados¹³, assim como a possibilidade de construção literária com múltiplas modalidades.

Rezende cumpriria alguns requisitos importantes que o campo literário¹⁴ brasileiro demanda para alcançar o espaço contestado: uma legitimidade para narrar sobre outros de classe, vide sua formação eclesiástica e de trabalho a favor de pessoas pobres, do seu gênero e de sua idade não comuns entre os autores publicados, bem como, por viver na Paraíba, ser uma mulher que se encontra fora do eixo urbano Rio-São Paulo. Dito isso, essa presença no campo representou uma certa ruptura em um contexto permeado por autores homens, cujas representações de personagens, na maioria, abarcam mulheres jovens, apesar de ainda veicular o lugar da intelectualidade branca, classe média, atravessada por uma formação religiosa (não conservadora), posicionamento social que permite habitar este campo de poder. Claro que galgar o espaço do campo literário e entender as regras da arte são conquistas hercúleas para uma mulher individual.

Para observarmos e ilustrarmos o funcionamento do campo literário brasileiro, como um espaço atravessado por diversas modalidades históricas e socioculturais, façamos uma breve

¹² Um conceito problemático e discutível. Para os fins desta dissertação, pautamo-nos em Linda Hutcheon (1991).

¹³ Como Ferenc Fehér assinalou o: “*acréscimo de emancipação* que o romance trouxe consigo, abandonando a exclusividade, a simetria formal da epopeia; [...] a ambivalência, a aspiração à independência destes elementos que, no quadro do fenômeno social burguês, não podem mais atingir uma realização artística de alto nível. Assim, estamos em posição capaz de justificar ao mesmo tempo a fonte cem por cento burguesa do romance e sua dinâmica transcendendo sua origem, a sociedade burguesa” (FEHÉR, 1972, p. 14-15, grifo do autor). Assim, como o romance nasceu em uma sociedade sem comunidade (como apontado, inclusive, por Walter Benjamin, ao discutir sobre o narrador), sua estrutura do mundo representado também não é comunitária: “o que significa que nem o indivíduo personifica diretamente os poderes dominantes da esfera da existência focalizada, nem as próprias objetivações do herói do romance lhe são diretamente dadas, assimiláveis, utilizáveis” (FEHÉR, 1972, p. 15).

¹⁴ Na esteira de Pierre Bourdieu (1996, p. 15), campo literário ou artístico pode ser lido como “mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os ‘interesses’ mais desinteressados”, cujo princípio de existência da obra de arte se pauta no que ela tem de histórico e de trans-histórico, isto é, a obra é “um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa da qual ela é também sintoma” (BOURDIEU, 1996, p. 15-16).

comparação entre o espaço ocupado pela autora Conceição Evaristo (73 anos) e por Rezende (78 anos). Desconsideremos valores estéticos e composicionais de suas obras.

Conceição, mineira, de origem “humilde”, negra, é mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense, tem o hábito de escrever desde a infância, mas começou a publicar em 1990. O seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, foi publicado em 2003; o segundo, *Becos da Memória*, em 2006. As poesias que eram restritas às antologias, depois de publicações traduzidas nos EUA, recebem publicações próprias no Brasil, quando a sua obra começou a ser reeditada. A sua produção é caracterizada por temas atrelados ao universo das relações de gênero num contexto social marcado pelo racismo e pelo sexismo, em uma linha de denúncia da condição social dos afrodescendentes, além de ser uma ativista dos movimentos de valorização da cultura negra no Brasil.

Em 2015 (mesmo ano em que Rezende venceu o Jabuti com *Quarenta Dias*), a Conceição foi finalista, na categoria Contos e Crônicas, em terceiro lugar, com *Olhos D'água*; em 2017, recebeu o Prêmio Faz a Diferença, na categoria Prosa (mas sem indicação de obra); ainda em 2017, ela recebeu o Prêmio Cláudia, na categoria Cultura, quando a sua vida foi tema da Ocupação do Itaú Cultural de São Paulo. Em 2018, ela oficializou a sua candidatura na Academia Brasileira de Letras, para preencher a cadeira de Castro Alves, mas lhe foi negada e cedida para o cineasta Cacá Diegues. Em 2019, ela foi homenageada como a Personalidade Literária do Ano pelo Prêmio Jabuti e pela Bienal do Livro de Contagem (LITERAFRO: O PORTAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, 2020). A obra literária dessa escritora, apesar de estudada pela academia, a sua produção não recebeu, aparentemente, muita abertura entre as premiações literárias brasileiras importantes.

Menos favorável foi para Carolina Maria de Jesus, que, no Brasil, teve um diário publicado. Além de ser negra, pobre, catadora de papel, não possuía formação formal, o que a relegara a uma escrita que não chegaria à “alta” literatura, por ser considerada como “errada”. A leitura de sua obra pode acionar preconceitos de raça, de classe, linguístico e intelectual¹⁵.

¹⁵ Em 17 de julho de 2020, a Companhia das Letras anunciou que obras de Carolina Maria de Jesus serão recuperadas a partir dos cadernos que escrevia. Segundo declaração da editora: “Esta iniciativa é um desejo de restituir a voz autêntica dessa grande escritora, trazendo ao público seu projeto literário por completo. É ainda um esforço de reparar a rejeição e estigmatização que Carolina por décadas sofreu dos círculos literários, fruto de um racismo estrutural que lhe negava a presença nesses espaços” (BLOG DA COMPANHIA, 2020). Este projeto será supervisionado por um conselho editorial composto por Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, pela escritora Conceição Evaristo e pelas pesquisadoras Amanda Crispim, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda e Raffaella Fernandez (BLOG DA COMPANHIA, 2020). Depois dessa iniciativa, Carolina Maria de Jesus recebeu uma homenagem póstuma, ganhando o título de *doutor honoris causa* da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Maria Valéria Rezende¹⁶, com o projeto de proporcionar visibilidade a personagens invisíveis, branca, advinda de um meio social e cultural diferente das anteriores, estreou na ficção, em 2001, com a obra *Vasto Mundo*. Em 2007, foi finalista do Prêmio Zaffari & Bourbon, pelo livro *O voo da Guará Vermelha*; em 2009, ficou em segundo lugar no Prêmio Jabuti por *No risco do caracol*, na categoria literatura infantil; em 2013, foi finalista em terceiro lugar do Prêmio Jabuti, na categoria juvenil, com *Ouro dentro da cabeça*. Em 2014, com *Quarenta Dias*, recebeu premiações nas categorias melhor romance e livro do ano de ficção, do Prêmio Jabuti. Em 2015, foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e semifinalista do Prêmio Oceanos, com a mesma obra. Já o livro *Outros Cantos*, escrito com patrocínio da Petrobras, ficou em terceiro lugar na categoria romance, pelo Jabuti, na edição de 2017; mas recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura de 2017, na categoria de melhor livro de romance do ano, e o Prêmio Casa de Las Américas, no mesmo ano, na categoria Literatura Brasileira. *Vasto Mundo* e *O voo da Guará Vermelha* foram traduzidos para o francês, catalão e para o espanhol.

Feito este levantamento, não podemos considerar, aqui, uma autora melhor do que a outra ou que a produção literária de uma seja mais relevante, mas sim que as relações de poder que habitam o campo literário vão muito além de simples critérios estéticos que valorizam a literatura brasileira ou canônica, como se veicula. Evaristo e Rezende são mulheres, idosas, e são escritoras reconhecidas pelo fazer literário. Só que uma é branca, classe média, cujo tema abordado é mais tolerado, pois, embora produza uma crítica social, não faz distinções, e a outra é negra, de origem humilde, que abertamente defende uma causa que machucaria uma estrutura perpetuadora de desigualdades, revelando as relações de forças entre agentes e instituições. Sem pretender uma disputa para averiguar qual opressão é a mais profunda, ou quem merece ou não estar ali, o campo literário brasileiro, como Dalcastagnè (2007) comprovou, configura-se, sim, como um espaço de exclusão, o que significa que, enquanto se promove a manifestação artística de alguns grupos, exclui-se também a de outros.

Apesar de todo um trabalho disponibilizar espaço de visibilidade às mulheres, bem como de possibilitar que o sujeito leitor tenha acesso aos temas produzidos por estas autoras, ainda há uma manutenção de um sistema falocêntrico colonial, principalmente, quando se trata

¹⁶ Maria Valéria Rezende nasceu em Santos, São Paulo, em 8 de dezembro de 1942, onde morou até os seus dezoito anos. Filha de Leônicio de Rezende Filho, médico, e de Maria Cecy Vasconcellos Rezende, professora, artista e artesã. Ela vivia entre escritores e artistas em saraus literários, cuja casa tinha vários livros, cercada por uma família leitora, artista e intelectual. Integrante da Juventude Estudantil Católica, desde a década de 60, dedicou-se a trabalhos como educadora popular na Congregação de Nossa Senhora – Cónegas de Santo Agostinho. Por ser fluente em francês, espanhol, italiano e inglês, a autora já foi intérprete e tradutora. Ela começou a publicar e a escrever ficção por volta dos sessenta anos, sendo o conjunto de suas obras formado por livros destinados para crianças e adultos, em prosa e poesia (PIACESKI, 2019).

de autoras negras ou oriundas de outras etnias. Isso significaria que, em um campo literário que abarca, por exemplo, agentes do mesmo gênero, no caso, mulheres, a sua estrutura institucional ainda apresentaria uma desigualdade também pautada na raça. Como salientou Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 111) essa consciência parece ser algo “histórica, disciplinar, e praticamente proibida tanto pela direita quanto pela esquerda”, que opera e perpetua estruturas sob a insígnia da tolerância (cujo suplemento obsceno é, justamente, sustentar a desigualdade). Assim, a premiação de Rezende, com *Quarenta Dias*, poderia ser tida como um resultado das contradições e forças que operam na atualidade, inclusive por possuir características relevantes para ocupar posições mais elevadas nesse campo literário, sem, contudo, “ameaçá-lo”¹⁷.

É importante, aqui, esclarecer o conceito de exclusão, já que a obra *Quarenta Dias* não representa apenas personagens que estariam à margem do sistema, mas também as que estão nele, inclusive, movimentando-o, como os comerciantes e trabalhadores migrantes. Além disso, com esse conceito, é possível estabelecer um paralelo com o termo “invisível”. Marisa Corrêa Silva (2018), pesquisadora da linha Materialismo Lacaniano, na Universidade Estadual de Maringá, conceitua “exclusão”, acionando o termo “foraclusão” (que ocasionalmente também se encontra grafado como “forclusão”). Para a autora, este termo “demanda algo mais radical do que a simples exclusão [...] é um ato fundador: algo é deixado de fora de um sistema, e o simples ato de deixar de fora é fundamental para criar esse sistema” (SILVA, 2018, p. 25). Já algo excluído é afastado para a margem, embora ainda exista no sistema, fazendo-o funcionar. Contudo, ele é pouco visto e ocupa um espaço incômodo. Outra diferença entre “excluído” e “foraclusão” é que este último não seria recuperado pelo sistema, enquanto isso poderia acontecer, eventualmente, com o primeiro.

Conforme Silva (2018, p. 25), no sistema literário brasileiro, “a produção feminina, autoria negra etc. foram sistematicamente marginalizadas. Isso é a exclusão: o que se exclui não está ‘fora do sistema’ e sim relegado às margens deste; ignorado, calado, invisibilizado talvez, mas ainda dentro”, o que pode ser exemplificado pela contraposição realizada acima: Evaristo não está “foraclusão”, nem Rezende, pois “um objeto foraclusão jamais poderia ser ‘convidado’ a ocupar espaço no cânone, uma vez que sua inclusão arrebataria o próprio sistema entendido e constituído como ‘literário brasileiro’” (SILVA, 2018, p. 25)¹⁸.

¹⁷ Bourdieu (1996, p. 244) conceituou campo literário como “o campo do poder e o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos”.

¹⁸ Consideremos o livro *E se eu fosse puta?* de Amara Moira, professora de literatura, doutora em Letras pela Unicamp, publicado pela Hoo Editora, em 2016. O texto é autobiográfico, um relato sobre a sua transição de gênero e as suas experiências como profissional do sexo, com uma escrita permeada de angústias, medos,

Por não estarem “foraclusas”, conforme as lutas emancipatórias relacionadas à mulher conquistaram espaço, as autoras começam, paulatinamente, a participarem de lugares majoritariamente masculinos, brancos e heteronormativos. São as excluídas-convidadas, pela classe e pelo poder dominante, a adentrarem as salas de visitas. Isso quer dizer que a inclusão ou a exclusão de obras no campo literário reproduzem restrições e limitações do âmbito social, político, econômico e institucional. Com essas constatações, portanto, é possível perceber que a canonização de determinadas obras literárias “consolidou a hegemonia de elites ilustradas, aprofundou a divisão social e desprezou a cultura de classes populares, estendeu o discurso da classe elitista [...] para toda a sociedade e avalizou o mesmo poder da qual ela é representante e instrumento (BONNICI, 2011, p. 113).

Este movimento manteve excluídas as culturas diferentes, grupos sociais, como a classe trabalhadora urbana e rural, e sexuais, firmando barreiras sociais. Conforme o professor da UEM, a partir de 1960, o movimento feminista tem desenvolvido “um trabalho arqueológico para (re)descobrir obras de autoria feminina que foram suprimidas ou ‘esquecidas’ durante décadas e até séculos” (BONNICI, 2011, p. 114), mas até hoje *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, de 1959, não faz parte do cânone brasileiro. Para que isso não aconteça, a justificativa é pautada no famigerado “baixo nível estético”, isto é, um enredo raso, com assuntos puramente domésticos, relatos intimistas, como os diários, sem composição de personagens complexas. Contudo, para o estudioso, as autoras foram excluídas justamente por serem mulheres, o que quer dizer que o *ethos* patriarcal institucionalizado na crítica literária suprime e marginaliza a escrita de autoria feminina.

A homogeneidade do campo literário, composta por determinado perfil de quem produz literatura, incidiu sobre as criações brasileiras, como revelou a ampla pesquisa de Dalcastagnè (2005), citada anteriormente. Por isso, as mulheres, maduras e idosas, pobres, negros e negras, trabalhadores(as), sujeitos dos grupos LGBTQ+, advindos de locais de periferização, estariam, normalmente, ausentes e, quando pertencentes, costumavam ocupar uma posição secundária, sem relevância. Além disso, muitas vezes, apresentam alguns estereótipos, motivados pelo preconceito, por uma visão estreita e padronizada de um olhar dominante, o que configura uma perda gigantesca para a literatura brasileira.

preconceitos e prazeres. Aqui, a baixa repercussão fora da comunidade LGBTQ+ não ocorreu pela falta de instrução da autora, já que ela também não fora convidada a incluir uma representação literária entre a “alta literatura”. Seria, portanto, uma questão de foraclusão, visto que a sua presença no cânone, por enquanto, poderia representar uma *explosão* ao que é considerado “literário”? Isso seria devido ao *subgênero* literário da obra ou à falta de lugar para a representação desse corpo/pessoa no campo literário brasileiro?

1.1 DAS VOZES

A partir da discussão de escritoras excluídas do campo literário, mas que, devido ao grande esforço de alguns movimentos, são, paulatinamente, aceitas como relevantes, não é possível deixar de perceber que a literatura brasileira é, sim, um espaço onde as representações do mundo social se constroem e validam-se. Além de reproduzir e perpetuar determinadas representações sociais, de maneira camuflada em um pretenso realismo, ancorado na ideia de que a escrita toma como modelo a realidade ou a experiência de quem escreve, a participação de mulheres escritoras no campo literário não deve passar despercebida. Contudo, como elas são aceitas numa sociedade tão sexista como a brasileira? Quais estratégias, aparentemente, são empregadas?

É preciso, de certa maneira, legitimar, dar autoridade à essa “nova” voz. Maria Valéria Rezende, mediante entrevistas, declarações, palestras, aproximações com histórias de sua experiência de vida, propõe, paralelamente, um retrato realista de sua obra, o que contribui para a sua aceitação como uma autora dos invisíveis. Essa *persona* alimenta e aguça o imaginário do sujeito leitor, por meio de sua presença, abordando o seu projeto de escrita, inclusive com ações organizadas pelo Facebook, no grupo Mulherio das Letras.

Algo que aconteceu por uma via diferente com Cristovão Tezza, por exemplo, que declarou diversas vezes que *Filho Eterno*, de 2007, não era uma obra fiel à realidade apesar de ser inspirada em seu filho, pois negar a autenticidade do relato seria importante para distanciá-lo da alcunha de autobiografia, de um homem, um pai que escreveria sobre o filho com síndrome de Down. Já a obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1980), foi caracterizada pela crítica como um diário de uma moradora de favela, um testemunho de uma vida de agruras, que, por causa da dureza da violência pura, foi aceita, sem que, às vezes, a literariedade seja valorizada ou relevada na recepção de sua obra: apenas a autenticidade fora suficiente.

Fora do Brasil, sobre a construção de uma imagem, há a escritora napolitana Elena Ferrante, que suscita um *frisson* pela ausência da imagem. Ao ausentar-se com um pseudônimo para que a sua obra seja lida de maneira autônoma, ocorre o aumento do desejo de quem lê para desvendar a sua figura, para “encontrá-la” em sua escrita. A *falta* é estimulada, paradoxalmente, ainda mais por uma publicação como o livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, de 2017, que é composto por cartas, entrevistas, trechos de textos. Ele forneceu, discursivamente, um autorretrato íntimo da escritora empírica, mas sem desvendar o mistério que envolve o seu espectro. Ou ainda, Rupi Kaur, poeta canadense, autora de *best-sellers* de poesia como *Outros*

jeitos de usar a boca (2014) e *O que o sol faz com as flores* (2017), *Meu corpo, minha casa* (2020), que não só publica os seus poemas no Instagram, anexos à sua imagem e performance, tanto física quanto simbólica, como também orienta as leituras interpretativas com as legendas das imagens, além de admitir que seus traumas e experiências constam na sua produção. Embora de maneiras distintas, estas autoras conquistam um espaço e poder de fala no campo contestado da literatura.

É evidente que quem escreve não visa dar a ver, ou a sentir, mas a construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis, quase como se o real servisse de pretexto. Por esse motivo, não é válido desconsiderar a trajetória, muitas vezes bem construída, e uma posição social de quem escreve ao observar a sua presença no campo literário, que traz, em sua tessitura, representações do mundo social. Contudo, focar apenas nisso pode ser um pouco perigoso.

Neste sentido, a entidade da pessoa escritora como alguém que utiliza a palavra como o seu instrumento, absorvido ou absorvida pela sua estrutura no fazer literário, é quem escreve pelos outros, construindo-os e validando-os¹⁹. Por esse motivo, Maria Valéria Rezende é uma figura importante para a inclusão de sujeitos invisibilizados no campo literário brasileiro, seja por ser mulher, seja pela construção de narradoras mulheres em idades maduras. Contudo, é legítimo os questionamentos dos estudos literários sobre quem seria esse outro que não narra, qual posição lhe seria reservada e o que o seu silêncio poderia esconder. Esses problemas estão relacionados “ao *acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais*” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 20, grifo da autora).

Estas questões são importantes por revelarem uma dificuldade associada ao lugar da fala, ou seja: quem fala e em nome de quem, bem como a legitimidade e a autoridade de quem produz literatura. Esse não é um problema novo, haja vista que, desde a década de 30, por exemplo, havia o embate sobre o distanciamento ao narrar sobre sujeitos subalternos.

De acordo com Dalcastagnè (2007), a discussão do acesso à voz traduziria o crescente debate sobre o espaço dos grupos marginalizados²⁰. As pessoas desses grupos, além de dependerem de quem monopoliza os lugares de fala, elas acreditam em uma incapacidade de

¹⁹ Para Roland Barthes, quem escreve pode proibir-se de dois modos de palavra: a doutrina e o testemunho. A primeira porque toda explicação pode virar espetáculo, induzindo uma ambiguidade; e a segunda, já que a palavra foi dada, não deve haver uma consciência ingênua: “não se pode trabalhar um grito sem que a mensagem se refira finalmente muito mais ao trabalho do que ao grito: identificando-se a uma palavra, o escritor perde todo direito de apreensão da verdade, pois a linguagem é precisamente aquela estrutura cujo próprio fim [...] é de neutralizar o verdadeiro e o falso” (BARTHES, 2007, p. 33).

²⁰ Entendidos como “uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 20).

produzir literatura, devido à definição de “Literatura” cultuada e validada pelo campo literário, que excluiu as formas de expressão marginalizadas, culminando em uma literatura que representaria apenas um grupo social. Consciente disso, em seu interior, o romance contemporâneo tem perseguido a multiplicidade de pontos de vista; mas, no campo literário, a incorporação de perspectivas sociais diferentes ainda é pequena.

Rezende afirmou, em entrevista concedida a Daiana Patricia Follman Pasquim Piacessi (2019), que colhe inspirações, em suas experiências, para construir as suas narradoras e personagens, propiciando uma escrita permeada por temas como medo, lealdade, culpa, morte e perda, relações sociais, violência contra a mulher, analfabetismo, trabalho escravo e braçal, bem como a falta de dinheiro e a fome. Desse viés, embora paradoxal, o projeto literário de Rezende revela-se um grande ganho para a composição do quadro literário brasileiro, pois, ao acionar a sua legitimidade, pautada em sua trajetória como educadora social, mais a autenticidade de sua voz, transpostas em narradoras invisibilizadas, seja pelo gênero, seja pela faixa etária, novas narrativas podem ser vistas em sua produção. Além disso, a experiência autoral foi elevada à composição literária, pois, para tratá-la, a autora santista movimentou um construto histórico e ideológico, acionando as suas próprias vivências, encontro com diversas pessoas e o seu capital cultural em prol da produção narrativa, estratégia que atingiu a composição de Alice, a narradora-protagonista do romance estudado.

1.2 DO LUGAR DE *QUARENTA DIAS* NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

Segundo Regina Dalcastagnè (2005), a discussão acerca de sujeitos invisibilizados poderia ser empreendida pelo fato de haver a ausência de dois grandes grupos na literatura brasileira: o dos sujeitos pobres e o dos negros. Isso é creditado, muitas vezes, pela invisibilidade desses dois grupos na sociedade, fomentada, inclusive por quem escreve sem os retratar, ainda mais se for ponderado o perfil da pessoa escritora como destacado na Introdução. Entretanto, se há invisibilidade, há, por certo, uma tensão advinda desta falta, que a torna objetiva, visível: “‘um significante sem significado’, é a condição da possibilidade da significação de todos os outros significantes o que o trunca por dentro” (ŽIŽEK, 1992, p. 174). Ser invisível seria, então: “a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas talvez o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 279), ou seja, uma palavra vazia de significado que pode ser preenchida conforme a intencionalidade de quem está vendo, interpretando e, sobretudo, narrando.

Quarenta Dias pode ocupar uma abertura histórico-cultural, não só pela posição social de Maria Valéria Rezende como escritora mulher, freira não conservadora, mas também pela sua posição como escritora de invisíveis (não só pobres ou negros). Essa constatação é válida, pois, em seus romances, há a presença predominante das personagens não vistas no campo, isto é, de trabalhadoras domésticas, costureiras e tecelãs, comerciantes, prostitutas, pedreiros, migrantes, analfabetas e personagens refugiadas, em situação de rua ou desabrigadas.

Esta produção não corresponde a uma produção de denúncia social, como era comumente realizado no romance social ou humanitário, como esclarecido por Antonio Candido (2011)²¹. Isso porque essa narrativa não se localiza em um período de pós-industrialização, nem relatou novas formas de miséria²². Entretanto, *Quarenta Dias* (2014) assumiu as diferenças sociais, ao construir uma personagem alheia ao mundo externo, que vivia em seu apartamento beira-mar, mas que, ao ter o seu espaço interno abalado pela objetificação de sua filha e ao sair às ruas de Porto Alegre, deparou-se com uma realidade desconhecida, permeada por sujeitos não vistos, se olhados de sua posição classe média. Essa produção apresenta, portanto, um cunho de crítica social pautada em questões contemporâneas.

Neste sentido, a obra *Quarenta Dias* propõe um intercâmbio entre as culturas localizadas, já que ocorre uma hibridização entre o estado retratado da Paraíba, pelos costumes, alimentação ou linguagem, e as do Rio Grande do Sul, que, apesar da resistência da narradora-protagonista em apreender o hábito do chimarrão, de incorporar a palavra “guria”, “pachorra” ou excluir “tiquinho” de seu vocabulário, ou das confusões linguísticas que há, como “cacetinho”, as mudanças subjetivas ocorrem, o que pode ser uma solução entre os choques de forças culturais dispares na escrita rezendiana.

Ao realizar essa estratégia temática, são reveladas ainda as relações exploratórias ou de quem é aceito ou não dentro de um mesmo país. Por exemplo, as mudanças culturais estão presentes na composição de Alice, que, além de ser migrante em um estado totalmente desconhecido, deparou-se com personagens nordestinas que se encontravam em situação de desemprego, de abandono ou, inclusive, sofreram uma mudança identitária, haja vista serem

²¹ Para Antonio Candido, o romance humanitário e social datou o começo do século XIX, como uma resposta ao impacto de industrialização, que promoveu uma concentração urbana e criou formas de miséria não vistas antes: “o pobre vendo a cada instante os produtos que não poderia obter. Pela primeira vez a miséria se tornou um espetáculo inevitável e todos tiveram de presenciar a sua terrível realidade nas imensas concentrações urbanas, para onde eram conduzidas ou enxotadas as massas de camponeses destinados ao trabalho industrial, inclusive como exército faminto de reserva. Saindo das regiões afastadas e dos interstícios da sociedade, a miséria se instalou nos palcos da civilização e foi se tornando cada vez mais odiosa, à medida que se percebia que ela era o quinhão injustamente imposto aos verdadeiros produtores da riqueza, os operários, aos quais foi preciso um século de lutas para verem reconhecidos direitos mais elementares” (CANDIDO, 2011, p. 184-185).

²² O que poderia ser, inclusive, visto com certa desconfiança pelo público leitor.

comumente reconhecidas apenas alcunhas, o que revela espaços estigmatizados ou caricatos pelo local de onde vinham e pela profissão que ocupavam. Contudo, essa invisibilidade, da falta do nome, era o que, paradoxalmente, garantiam-lhes uma visibilidade: “sem o apelido não adianta procurar, ninguém vai conhecer. Eu mesmo, se procurar pelo Ronaldo do Nascimento, ninguém sabe quem é, mas se perguntar pelo Ceará da Rede, aí qualquer um sabe, aqui pelo Partenon inteiro, a Vila São José, então, nem se fala” (REZENDE, 2014, p. 134).

Este traço narrativo pode revelar uma transferência de dominação entre a cultura modernizada das cidades, que, no caso do romance, é ilustrada pela cidade de Porto Alegre, baseada em fontes externas, para o interior da nação, que seria a cidade de onde Alice advém, notado nos excertos: “Terra de escritores [Porto Alegre], e você sempre gostou de escrever, escreve tão direitinho!, [...] Porto Alegre é uma cidade enorme, moderna, metrópole” (REZENDE, 2014, p. 14) ou o “Sul: Tão mais desenvolvido, Alice, uma gente chique, bonita, sabida, você ia era se dar bem, lá” (REZENDE, 2014, p. 33). A partir disso, é notório não só o distanciamento visto, por exemplo, por Elizete, entre o lugar em que Alice estava, como também a sua possível adaptação a uma cidade mais desenvolvida do que João Pessoa. Um tema interessante para o romance contemporâneo brasileiro, que, de certa maneira, representa uma homogeneização cultural, em que uma cultura é aglutinada por outra, denotando, ainda, a força de poder exercida entre uma e outra.

O modo de lidar com esta questão, somada à necessidade de representação de uma população brasileira diversa, mais ao acesso dela a um campo literário contestado, a solução que a narradora-protagonista Alice oferece é a construção de pontes que não só resguardam, mediante registro escrito, culturas regionais e díspares, como também compõe sua narrativa, acionando histórias de personagens invisibilizadas.

A partir disto, é evidenciada uma presença inquietante das personagens invisíveis na obra estudada. Inquietante porque é viável a pergunta: falar de outros, em um mundo pós-moderno, normatizado, ordenado nos limites internos da democracia, seria uma transgressão ao campo literário ou uma regra? Ao que, na esteira de Žižek (2011), é possível entender como uma transgressão já imposta diretamente pela *lei*, isto é, o universo da ordem seria tão complacente que a exceção à norma já estaria prevista na regra, o que possibilita, embora tanto a lei quanto a transgressão sejam enfraquecidas, a existência de sujeitos invisíveis na narrativa rezendiana (transgressão), por meio da qual o campo literário é acessado (lei). Por isso, ao acionar a leitura lacaniana produzida pelo teórico esloveno para a análise literária, é preciso reconhecer que as próprias estruturas do sistema, no qual a literatura é produzida, são refêns do Capitalismo.

Com esta constatação, olhamos para a presença de personagens invisíveis como uma possível representação da classe operária, construída para ser agente revolucionário, como inicialmente, ou ainda uma literatura produzida por alguém não invisibilizado, complacente com outros produtores²³. Agora, consideremos que as lutas emancipadoras da atualidade são plurais, o que significa que não há alguém em específico que reclame um lugar privilegiado, já que Rezende, por exemplo, sendo uma mulher escritora, ela é atravessada por uma dominação masculina que a oprime também, sem desconsiderar ainda a sua voz legítima e ações autênticas que são de suma importância para a composição do quadro literário.

A partir disto, reafirmamos a necessidade de olhar a produção rezendiana, principalmente as performances de suas narradoras, como experiências únicas e representativas, cujas ações narradas possibilitam que a pessoa leitora enxergue um âmbito da existência humana muita das vezes percebido apenas pelo viés do choque, do trauma, e não pela formação subjetiva presente na Literatura brasileira.

1.3 DA REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA

Feitos os esclarecimentos acerca das terminologias entre invisível e excluído, ainda parece importante, para delinear o objeto desta dissertação, traçar uma breve historiografia e contexto social que fez emergir a presença desta personagem nas páginas das obras literárias brasileiras.

Como o termo “invisível” não é usual, discutimos a presença do sujeito oprimido, marginalizado, na Literatura brasileira, para traçarmos um breve panorama, que serve de base para entender não a origem da obra *Quarenta Dias* ou a sua motivação, mas sim o seu histórico passado. A representação dessas figuras esteve, por algum tempo, atrelada a um desejo revolucionário. De acordo com Roberto Schwarz (1999, p. 116), havia uma necessidade de que, por meio da arte, esses sujeitos percebessem “o estranhável no familiar, o irracional no comum e o descabido na regra”, para que uma transformação social e uma reordenação fossem possíveis. Isso porque, em comparação com a Europa e com os Estados Unidos, o Brasil era tido como parte do Terceiro Mundo, algo visto como um atraso embaraçoso. O sujeito subalterno brasileiro se transformou não só em problema, mas também em um elemento

²³ Ao utilizar o termo produtor, relacionamos o autor como produtor que, ao mesmo tempo que se sente solidário com a pessoa proletária, solidariza-se igualmente com outros produtores, com quem antes não parecia ter muitas coisas em comum (BENJAMIN, 1986).

necessário para que fosse encontrada uma solução para o “atraso” brasileiro: além de válida e nacional, seria também *moderna*.

Como o sociólogo Antonio Candido (2011) assinalou, no século XX, surgiu uma nova atitude em relação ao pobre, seja do governo, seja de outros campos, que perpassava pela culpa ou pelo medo, já que a pessoa esfarrapada e a pessoa negra poderiam ocasionar um rompimento do estado de coisas. Por isso, ocorreu um compromisso histórico para promover o povo trabalhador como um critério que marcaria o início da modernidade, uma atualização ansiada pelas classes ilustres. Contudo, como o ensaísta Schwarz (1999) pontuou, o zé-ninguém brasileiro ainda precisava ser transformado em cidadão e com nome próprio, para, em consequência, o retrato da nacionalidade do país ser efetivo nas artes.

Devido a este movimento, junto ao proletário, outros grupos marginalizados começavam a aparecer na ficção brasileira, como Luís Bueno (2005), professor da Universidade Federal do Paraná, descreveu:

a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (BUENO, 2005, p. 23, grifo do autor).

Exemplos contemporâneos de protagonistas e narradoras normalmente invisibilizadas podem ser citados. Como o livro de contos *Sem vistas para o mar*, de Carol Rodrigues, de 2015, publicada pela Edith, cujo conto homônimo focaliza a relação de uma criança com o mundo, com a mãe, com o amor, por intermédio de sua própria narração; a coletânea de contos *Amora*, de Natalia Borges Polessio, de 2016, publicado pela Dublinense, que apresenta figurações do amor lésbico, cujo conto “Marília acorda” tematiza o amor de duas mulheres idosas, sendo uma já com dificuldades de locomoção e outra com lapsos de memória; há também o romance *Turismo para cegos*, de Tércia Montenegro, de 2015, pela Companhia das Letras, no qual a protagonista é uma mulher com deficiência visual; além das demais obras da Rezende, como *Outros Cantos*, de 2016, ou *Carta a Rainha Louca*, de 2019, ambos de Alfaguara, narrados por mulheres maduras/idosas. Citamos essas obras²⁴, para salientar que a presença tem crescido, mas, por vezes, o que falta é ser visto, consumido, veiculado. Isso denotaria, inclusive, que, com o termo invisível, é possível perceber diversas outras nuances culturais, identitárias que constituem a literatura brasileira.

²⁴ Com personagens ou narradoras normalmente invisibilizadas, seja no âmbito social, seja no âmbito editorial, ou pelo baixo consumo do público leitor.

Voltando à presença destas figuras, na literatura produzida no Brasil, pré-2000, o tema de cunho social ganhou força em 1930, quando, segundo Candido (2011, p. 187), “o homem do povo com todos os seus problemas passou a primeiro plano e os escritores deram grande intensidade ao tratamento literário do pobre”. Essa época foi a que delineou um romance social no país, um movimento preocupado em retratar os aspectos da sociedade brasileira. Com essa incorporação do sujeito pobre na literatura brasileira, houve, portanto, uma ampliação das possibilidades temáticas e de constituição da personagem.

No entanto, com isto, uma nova problemática a ser resolvida pelos agentes que produziam literatura no Brasil foi suscitada. O escritor, oriundo, normalmente, das classes médias ou de alguma elite, precisava lidar com o seu outro de classe. Dessa necessidade de atravessar o abismo que separava o intelectual das camadas mais baixas, optava-se por escrever uma língua mais próxima da fala. José Lins do Rego, por exemplo, em *Menino do Engenho*, de 1932, construiu um narrador que poderia ser, reflexivamente, o autor, embora, na outra ponta, haja a contadora de histórias analfabeta: a velha Totonha. Segundo Bueno (2015, p. 23-24), isso poderia soar como uma “concessão de um universo culto a um universo popular, numa identificação artificial de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos meninos que viviam no engenho”.

Outra representação citada é a produzida por Jorge Amado, que se considerava um representante genuíno do povo, sem problemas para falar por ele. No entanto, em *Capitães de Areia*, de 1937, ao retratar uma personagem adolescente negra, o autor baiano reproduziu grandes estereótipos de uma sociedade racista como a brasileira. O episódio em que Pedro Bala encontrou-a na praia e a estuprou denotaria um resultado de preconceito racial, como se, por ser mulher, negra e pobre, fosse também uma espécie de bem público, julgada por sua cor. Essa diferença é tão marcada que Dora, branca, loira, quase dessexualizada, recebeu nome, um posto figurativo de esposa protegida de Pedro e de mãe dos meninos, bem como um espaço seguro entre os garotos.

Já sem respostas fáceis diante da não legitimidade ou da não autoridade para narrar do outro ou pelo outro, Graciliano Ramos elaborou, em *Vidas Secas*, livro publicado pela primeira vez em 1939, “uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam” (BUENO, 2015, p. 24). Para o professor, isso ocorreu porque, para a intelectualidade brasileira daquela época, o pobre, mesmo que idealizado em alguns aspectos, ele ainda era visto como alguém de segunda categoria, simples ao ponto de não ser capaz de ter pensamentos complexos. Por isso, quando o autor não negou

a incompatibilidade que existia entre o intelectual e o proletário, ele aumentou a distância da voz narrativa, aproximando, assim, o sujeito ao objeto narrado. Com essa estratégia, Graciliano conseguiu expressar a riqueza humana das personagens.

Este impasse foi também trabalhado por Guimarães Rosa. O autor mineiro via com suspeita a racionalidade, pois, conforme Bueno (2015, p. 24), o escritor mineiro sentia falta de uma ligação mais forte do homem com a terra, com a sua própria natureza, isto é, “o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminuem em seu alheamento do mundo da intelectualidade”. Então, ao contrário do autor alagoano, as figuras retratadas tornam-se gigantes e diversificadas em suas obras, pois, para Guimarães Rosa, elas possuíam uma ligação maior com o cosmo, via terra, o que sugeria a sua grandeza. Além disso, Rosa não foi totalmente engolido pelo discurso hegemônico, sendo capaz de compreender outros discursos e “plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte. [...] as figuras marginais não são, portanto, um outro desagregado do artista, que tem aspectos de outro e tem aspectos de mesmo” (BUENO, 2015, p. 25). Frente a essa afirmação, o teórico constatou que o autor de *Grande Sertão: Veredas* chegou a uma solução linguística quando a língua do pobre foi tomada com liberdade e reinventada em contato com a tradição intelectual.

Deste panorama, com base em clássicos do movimento de 30, retomamos que a Literatura brasileira teve como propósito construir e desenvolver um projeto nacionalista brasileiro, no qual a pessoa pobre, trabalhadora, iletrada, figura excluída, primeiramente, serviria para uma revolução de classe, algo solapado pela vitória da ditadura de direita, para, assim, compor o retrato de modernização do país. Contudo, o projeto de modernização sociocultural do “capitalismo desorganizado” (início no final da década de 60), em países periféricos aos países centrais, não foi totalmente cumprido, como revelou o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (1996). Assim, é notório que o capital chamou para si as alternativas e os destinos que eram assuntos da literatura, transformando “em mentira barata a literatura que insistia em desconhecer esse esvaziamento dos pobres-diabos que somos” (SCHWARZ, 1999, p. 148).

As sequelas de um passado escravista, em matéria de sujeição e exclusão, são enormes, sendo evidente que a literatura brasileira é atravessada pelo processo imperial até hoje, assim como por um regime ditatorial, o que ocasiona a preocupação primária de um nacionalismo cultural. Contudo, se o Capitalismo, como discutido por Silva (2018), permite que as mudanças reclamadas pelas minorias e pelos explorados sejam cumpridas, embora o faça com uma torção perversa que termina por beneficiar a si próprio, muito mais do que essas minorias, o que haveria, nesse momento, a fazer-se além de negociar um modelo econômico inclusivo e

confortável? Do mesmo modo, se esse sistema transformou as bandeiras alternativas da literatura em ferramentas esvaziadas, o que há para fazer além de buscar novas histórias para serem contadas?

Neste sentido, dentro dos estudos literários, a crítica tem versado por uma abordagem decolonial. Na questão da arte disposta na Introdução desta dissertação, há uma tendência de leituras que a obra de Maria Valéria Rezende permitiu, já que ela revela um contexto multicultural, uma abertura favorável para o retrato de múltiplos sujeitos, inclusive aqueles das margens, oprimidos e excluídos. Por meio de *Quarenta Dias*, há, sem dúvida, uma recuperação de suas histórias e de suas vozes, principalmente, com a elevação das protagonistas ou narradoras que viabilizam as vozes femininas com legitimidade, devido ao afastamento das mulheres, da prática da escrita, por décadas.

Esta impossibilidade de elas contarem as suas histórias, bem como a ausência dessas figuras no campo literário é algo deveras danoso. Mesmo que a escrita de Rezende denote uma abertura deixada pelo projeto de modernização nacionalista, o qual demandava a produção, a publicação e premiação de uma literatura representativa, isso não é impeditivo para considerar a integração da mulher escritora no campo literário como um feito importante e necessário (menos ainda as suas personagens). Esse movimento significa a integração de sujeitos invisíveis em um campo contestado e hegemônico, questionando as formas e os modos literários, além de almejar uma revisão dos fundamentos masculinos que atravessam a formação de um cânone.

Com este panorama, consideramos que Alice, de Rezende (2014), destoa do Rodrigo S. M. de Clarice Lispector, o qual, apesar da figura inquietante de Macabéa, reconhecia-se como um intelectual, cujas necessidades básicas estão supridas, em contraste com a nordestina que tentava sobreviver na cidade grande. Alice, inserida no mundo externo ao seu – aquele dos sujeitos invisibilizados – começa a identificar-se com as histórias que ouve e transforma-se em uma dos muitos não vistos. Esse reconhecimento só terá um distanciamento no momento da enunciação, quando Alice, ao voltar para o seu apartamento, percebe que ela não é como as várias “Marias” que ela encontrara.

Alice difere-se também do narrador de Graciliano Ramos, pois, ao narrar as experiências e ações das outras personagens encontradas, ela não enfatiza a diferença intelectual que há entre elas por intermédio da linguagem, mas, sim, ironiza a si mesma por, em condições miseráveis, resistir tão pouco em relação aos seus pares. Pós-quarentena, na enunciação narrativa, a narradora-protagonista de *Quarenta Dias* assumiu o conforto que uma casa segura, comida e higiene garantidas, aceitando a condição sem a sensação de martírio inicial, como aquela que possuía um teto todo seu.

Embora Alice seja uma narradora-protagonista distanciada daquelas personagens com quem se deparava, esse distanciamento foi encurtado ao limite, seja por meio da linguagem escrita permeada por marcas da língua falada, seja por sua curva dramática que cresceu ao ponto de ela tornar-se uma narradora que protagoniza caracterizações de migrante, mulher madura e em situação de rua. Uma tríade de invisíveis: o migrante que ocupa lugares de subalternidade, a mulher madura que é pouquíssimo retratada nos romances escritos por homens, a mulher em situação de rua.

Apesar da mistura entre a língua falada e a escrita, isso acontece de maneira orgânica, sem a necessidade de criar-se uma maneira de expressar uma nova linguagem, como proposto por Guimarães Rosa. O que ocorre são momentos narrativos em que a escrita se aproximou da oralidade, como uma contação de história, permeada de expressões e variações regionais, em outras, a modalização à variação culta, para que Alice demarcasse a sua posição em situações de tensão, como em seu encontro com Lola – única personagem a questionar a encenação de Alice à procura de Cícero. Isso não significa que não ocorra um estranhamento para a pessoa leitora.

Há longos e constantes fluxos de consciência, digressões e elipses, mais a ausência de discurso direto, o que proporciona um discurso narrativo dialógico entre quem narra e aquele que é narrado. Além disso, o tempo é fragmentado, o espaço doméstico é transposto para o público. Existe também uma fusão entre autora-narradora-protagonista, bem como uma hibridização do gênero romanesco, por intermédio do uso de um caderno-diário. O tema, por sua vez, pode ser caracterizado pela busca de si – uma mulher que sofreu vários cortes na ordem do trabalho, da família, da localidade, que já não sabe mais o que desejar, numa sociedade sem espaço para a sua existência, logo, não lhe proporciona essa resposta na materialidade da realidade²⁵.

A composição de *Quarenta Dias*, por intermédio de Alice, uma invisível entre invisíveis, pode ser vista como uma narrativa, que evidencia a luta cotidiana dos diferentes grupos. A afetividade destilada da performance destes sujeitos pode tensionar uma tolerância do público leitor diante da realidade apresentada no romance. Entretanto, se ainda houvesse um projeto de nacionalização na literatura brasileira, ele não se completaria na narrativa de Rezende, pois esse romance é plural, centrado em sujeitos em trânsito, com uma narradora difusa, mais do que em uma nação fixa. O que é possível apreender, a partir disso, é que não há

²⁵ Entendemos, nesta dissertação, o termo “realidade” na esteira de Lacan. Isso significa que ela é constituída por três níveis entrelaçados: o Simbólico, o Imaginário e o Real. Lembramos ainda que, na análise da obra, remetemo-nos a uma realidade ficcional.

uma alegoria nacional nesse texto literário, até porque todos os produtos imaginários culturais pré-estabelecidos de Alice são quebrados (ela esperava encontrar gaúchos de bombacha no centro de Porto Alegre, além de ela mesma ser um estereotipo rompido do que seria ser nordestino, bem como os impasses produzidos pela variação linguística).

Deste modo, afirmamos que uma identidade nacional, aparato de exclusão, pautado em uma essência determinista do que seria uma “verdadeira” brasilidade, como modo de “constituir” um povo, não se efetiva na narrativa rezendiana. O que há é um conjunto de sujeitos e posições, interagindo em um local, atravessado por redes de poder, as quais podem constituir identidades simbólicas e sociais.

2 AQUELE SOBRE O ROMANCE *QUARENTA DIAS* E O MATERIALISMO LACANIANO

No capítulo anterior, foi realizada uma delimitação do termo “invisível”, a partir da conceituação de excluído como proposta por Silva (2018). Foram feitas também as considerações sobre o campo literário atual, entendido como um espaço atravessado por dominações coloniais e falocêntricas, cujo espaço Maria Valéria Rezende acessou, com uma obra que expressa uma resistência ao projeto literário nacionalista, empreendido no passado, bem como alcança uma representação da mulher num espaço majoritariamente masculino. Esse trajeto foi percorrido, porque o objeto precisava ser alocado em seu momento presente, sem desconsiderar elementos que puderam propiciar a sua aparição e manutenção no campo.

Consideramos, nesta dissertação, que um sujeito invisível seria aquele que não é visto, seja por incapacidade do outro que olha ou seja por não querer ser visto, atravessado por uma exclusão sistêmica e estrutural, inserido ainda em um lugar não centralizado. É um sujeito que sempre existiu, que se identifica com algumas regras que regem a ordem na qual se insere, que, às vezes, possui pequenas posses, cumpre com suas tarefas, mas, fora dessa manutenção do sistema, é apagado, pois não produz ideias ou objetos considerados importantes, nem possui algum poder. Se desaparecesse, poucas pessoas notariam ou veriam e nada mudaria. O sujeito invisibilizado é considerado por suas ações e experiências, quando visto em seu espaço, atrelado às especificidades de seu mundo; para fora dali, seria um significante com ausência de significado.

Já que este texto pretende uma discussão sobre a presença dos sujeitos invisíveis na obra *Quarenta Dias*, de Rezende (2014), a análise centra-se na narrativa construída pela narradora-protagonista Alice. A trama, escrita como um ciclo, foi iniciada após os quarenta dias de peregrinação dela por Porto Alegre, quando todas as ações enunciadas já haviam transcorrido e as suas relações (profissional, com a sua origem geográfica e materna) tinham sido solapadas. O início do enredo, então, é a representação do esfacelamento da ordem Simbólica de Alice, que, para promover uma nova reorganização de si, em seu forte, promove uma escrita individual e íntima: um diário.

Em *Quarenta Dias*, ocorre uma mescla dos tempos narrativos. O momento presente é expresso quando a narrativa é enunciada, ou seja, quando Alice, transtornada pela falta de dinheiro e pelo contato com um cadáver, retorna para o seu apartamento e começa a “vomitar” a sua história em um caderno cuja capa é uma Barbie. Esse tempo, após algumas páginas, é

evidenciado por entradas espaçadas no texto e troca do tempo verbal para o presente do indicativo, como:

Enfim, Barbie, eu me autoajudava como podia
Eita mulher equilibrada que eu era, naquele tempo! Achava
Vamos, coragem, que a história só está começando. Vou só um minuto ao
banheiro e volto. Não saia daí, viu, Barbie? (REZENDE, 2014, p. 32).

O passado-recente corresponde ao período de quarenta dias, cuja relevância é determinada, inclusive, pelo título do romance. Esse momento foi quando ela perambulou por Porto Alegre, onde viveu nas ruas e entre os sujeitos invisibilizados. Por fim, o passado-passado, o qual a narradora-protagonista acionou para recuperar os motivos que desencadearam a intriga do romance, levando-a à aventura narrada.

No início do enredo, os dois primeiros tempos se misturam devido à busca de Alice em ressignificar todo o emaranhado de eventos que havia lhe acontecido. Apesar das interrupções na diegese (com orações não finalizadas, inclusive) e a mudança de tempo enunciativo, há uma linearidade, bem como a presença de causa e efeito no romance. Por isso, olhamos para o enredo seguindo esse fio condutor que, de algum modo, parece evidenciar a transformação de Alice como alguém que antes *não estava vendo*, mas, que, depois, *passou a ver* e que, agora, *escreve*, para ressignificar.

Para classificá-la, apesar de fragmentada e permeada por várias memórias e vozes, a narradora desta obra de Rezende (2014) é autodiegética, porque a sua função é correferencial ao papel de protagonista, isto é, a história narrada é a sua. Há ainda uma mistura com a persona autoral de Maria Valéria Rezende, via sua biografia de mulher educadora, o que às vezes dificulta a diferenciação entre as entidades autor-narrador-protagonista. Deixemos a primeira apenas em plano de fundo, e lidemos com as duas outras unificadamente. Entendemos essa fusão uma maneira de acessar a realidade narrada de um mundo em crise, uma estratégia para que autora, narradora, protagonista e personagens performatizem a confusão que “representar” o mundo, por vezes, irrepresentável, pode significar.

Embora haja a presença de várias outras personagens e de suas histórias, por intermédio de um discurso indireto livre e fluxo de consciência, todas as personagens e espaços que são citados na obra perpassam pela compreensão subjetiva da narradora-protagonista. Para colaborar com essa estratégia, a focalização foi produzida em primeira pessoa do singular, o que indica um ponto de vista narrado a partir de seu referencial.

Já o foco narrativo é construído em onisciência seletiva²⁶, o que significa que a história possui um ângulo central fixado na narradora-protagonista e baseado em canais de informação que registram impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações, memórias, devaneios e desejos de Alice. Isso pode ser percebido quando, ao dizer que a boneca Barbie não a enxergava, ela sentenciou: “boneca dos olhos de tinta, você me vê?, vê nada! Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora” (REZENDE, 2014, p. 199). A escolha desse foco é bastante significativa para a estrutura de sentido da narrativa, já que, ao ser seletiva, centrada em si, ela narra aquilo que vê. Ela mesma se considera uma invisível aos olhos dos outros, logo, inenarrável de uma outra perspectiva.

Apesar do foco narrativo ser seletivo, há alguns trechos nos quais a narradora cede algum espaço na narrativa, por intermédio de uma linguagem mais próxima à oralidade ou por uma marca enunciativa da personagem sobre a qual ela narra. Isso aconteceu, por exemplo, durante o relato de Milena, mulher da Bahia, que migrou para Porto Alegre, junto ao marido e ao filho, devido à promessa de um bom emprego na capital gaúcha. Contudo, o esposo, que era sanfoneiro em um restaurante, um dia teve sua mão de obra substituída por um toca-discos – o que evidencia a substituição do ser humano por máquinas, num mundo pós-industrialização. Daí Alice, performatizando os dizeres de Milena, descreveu:

Milena dando duro pra botar feijão na panela, no começo conseguiu um pouco de trabalho substituindo uma vizinha doente numa cooperativa de separação de lixo pra reciclagem, mas o trabalho era estranho demais para Milena, criada na roça, e a vizinha ficou boa, retomou seu lugar mas lhe ofereceu uma faxina pra uma antiga patroa. Aos poucos foi arranjando mais serviço como diarista, alimentando a família e apanhando todo dia em casa calada, com pena daquele homem, antes tão carinhoso e alegre, agora virado no Cão, mas não era ele mesmo, não sabe?, era o álcool, por isso ela rezava e aguentava, até que ele sumiu no mundo

Milena nem pensou em voltar pra Bahia, fazer o quê lá? As passagens uma fortuna. [...] Milena contava devagar, sem aperreio nem raiva, entremeando a fala com seus ‘não sabe’ e risadas que me faziam rir também (REZENDE, 2014, p. 68-69).

Alice narrou os percalços de Milena, com as funções fáticas de uma conversa e estilo de fala característicos da personagem, como ela própria sinaliza para quem a ler, mas o espaço narrativo ainda é conduzido por ela. A narradora-protagonista não sabe o que aconteceu fora daquilo que lhe é dito, do que ela via ou experienciava. Portanto, diferentemente do que

²⁶ Utilizamos este termo como um recurso didático para tentar uma explicação de Alice a partir de terminologias ofertadas pela teoria da narratologia. Sabemos, contudo, que, por vezes, a terminologia pode não ser suficiente para caracterizar, com exatidão, a performance de uma narradora-protagonista que extrapola alguns limites conceituais.

aconteceria em uma onisciência múltipla²⁷, com esse foco, não há diversos ângulos de visão sobre um evento, apenas àquilo que a ela via e interpretava das ações e experiências.

Além disso, os capítulos da obra são introduzidos por epígrafes de autoras como Luci Colin, Maria Esther Maciel, Herta Müller, Alice Munro, Elvira Vigna²⁸, Rosa Amanda Strausz, além de autores como Carlos Drummond de Andrade, Lêdo Ivo, Diego Moraes, Nuno Camarneiro, Chico Lopes, Mário de Andrade, os quais foram acionados por “trechos” que Alice coletava durante as suas visitas aos sebos, reescrevendo-os em guardanapos. Cada citação operaria como uma espécie de epígrafe, o que contribuiu para a composição do capítulo e a marca gráfica de seu início. Elas indicavam também, prévia e analogicamente, o que acontecera em determinado episódio, atuando como tema ou direcionamento de um sentido interpretativo. Há, ainda, a presença de panfletos e de recibos que Alice recebia e mantinha em seu diário, o que produziria um efeito de legitimidade à sua narrativa deambulatória, encurtando a linha entre conteúdo e forma do romance, pois é notória a adaptação imagética ao texto verbal, como uma estratégia de representar e autenticar o mundo experienciado.

Em um dos capítulos da obra (eles não são numerados, nem possuem nome), por exemplo, o texto foi iniciado com uma citação de Lêdo Ivo: “Os pobres viajam. Na estação rodoviária eles ateiam os pescoços como gansos para olhar os letreiros dos ônibus. E seus olhares são de quem teme perder alguma coisa” (apud REZENDE, 2014, p. 183). Nele, já nas ruas de Porto Alegre, a narradora-protagonista vai até uma rodoviária que parecia um aeroporto: “tinha até sala VIP, imagine! Seria como aquela que eu espiei pela porta no aeroporto de São Paulo?, com estofados de luxo, lanchinho, computadores e internet, uma televisão do tamanho de uma parede, moças e rapazes todos engomados” (REZENDE, 2014, p. 184). Com deslumbramento diante do luxo e com constrangimento pelo seu estado dismantelado, ela precisava aplacar as suas necessidades básicas de alimentação e higiene. Dessa maneira, ela pagou por um banho e por um prato de comida: “como num banho batismal pro meu corpo

²⁷ Como exemplo do foco narrativo múltiplo, citamos a obra *O olho mais azul*, narrativa de estreia de Toni Morrison, de 1970. Nessa narrativa, embora a focalização seja em primeira pessoa do singular, o foco narrativo não é seletivo, mas múltiplo, pois há eventos que uma criança (a narradora) não seria capaz de compreendê-los e narrá-los, logo, a narração explode o seu domínio. Para captar as diversas subjetividades e as violências que as atravessavam, uma estratégia narrativa escolhida por Morrison foi a de, em alguns capítulos, transferir a narração para outras vozes, normalmente para a de adultos, os quais conseguiriam transpor em palavras, mesmo que truncadas, aquilo que não se é dito por uma voz infantil.

²⁸ Há uma narradora de Elvira Vigna (2002, p. 25), em *Coisas que os homens não entendem*, que o seu maior medo era o de viver em situação de rua, o que suscita uma vontade de mudar-se para Nova York: “foi porque fiquei com medo dos sem-teto daqui, depois que vi uma mulher carregando suas tralhas, na praia do Flamengo, e no meio das tralhas havia livros. Eu a segui. Ela parou na murada e pegou um livro para ler. Era Machado. [...] Nós, os que sabíamos tanto, não sabíamos que o Brasil tinha mudado e que não precisava mais de nós”, uma imagem que Alice poderia ocupar, já que, entre seus pertences, ela carregava, em uma mochila, vários livros que ela havia comprado em uma loja de R\$1,99 – os quais ela vende depois para alimentar-se.

cansado, os pés ardendo de tanto andar, as costas castigadas [...]. Um verdadeiro tratamento. [...] depois do grande prato de comida quentinha, arroz, feijão, mistura, alguma verdura” (REZENDE, 2014, p. 187-188).

Entre este e o próximo momento do texto, no qual Alice continuou a descrição de sua experiência prazerosa do banho e do prato de comida, bem como de sua noite de sono, há uma colagem, simulando um panfleto, com os dizeres: “Dê um banho de loja em sua casa. beautiful people/cama, mesa, banho e sonhos” (REZENDE, 2014, p. 189). Se comparada a colagem ao narrado, mais a epígrafe de Ivo, é perceptível uma grande ironia na construção desse discurso, a qual evidencia os dois mundos: aquele que Alice visita – dos invisíveis – e o daqueles que possuem a possibilidade de desfrutar dos bens de consumo e de sonhar.

Com estes recursos composicionais e estilísticos empregados, é possível, inclusive, notar o entrelugar do qual Alice participou no seu período de quarentena: ela habitava um espaço entre aqueles e estes, um entremeio. Abaixo, existiam personagens que não possuíam a possibilidade de sequer desfrutar de um banho sem sabonetes ou de um prato feito, devido à falta de acesso aos bens materiais, enquanto, acima, havia personagens que podiam ter não só acessórios para casa, conforto, como também sonhar, algo que, neste momento, a narradora-protagonista também não tinha acesso.

Esta experiência do entremeio parece uma maneira de romper com a divisão binária de uma realidade já múltipla, sem reforçar as diferenças e os estereótipos. Pensemos, por exemplo: entre Deus e o mundo, há Jesus Cristo – acompanhado pelo Espírito Santo. A escrita de *Quarenta Dias* passa a ser baseada em tríades, com um excesso fantasmagórico, como: Norinha, Alice, Umberto, e o filho inexistente; Elizete, Socorro, Alice, e Cícero desconhecido e não encontrado; Poliana, Alice, Barbie, e a “nova” ou outra Alice; passado-passado, presente, passado-recente, e o futuro pós-engavetamento da Barbie; os outros que não veem, Alice que não via também, Alice que vê, e os invisíveis²⁹.

Feito este breve trajeto na estrutura da narrativa, consideramos, para a sua interpretação, a contribuição da abordagem do Materialismo Lacaniano, pois a psicanálise, a partir de marcas da linguagem, pode revelar aspectos intersubjetivos, que, atrelada à filosofia política e, agora, à literatura, poderá revelar o “contorno completo do impacto fragmentador da modernidade” (ŽIŽEK, 2011, p. 52). Assim, no subitem 2.1, “Sobre o Materialismo Lacaniano”, abordaremos alguns termos utilizados nesta análise.

²⁹ Possivelmente, em outros trabalhos posteriores, essa relação poderia ser averiguada à luz do termo lacaniano de “fantasia”.

Em 2.2, “Sobre a composição sociossimbólica de *Quarenta Dias*”, discutiremos como a ordem Simbólica abastece a composição desta narrativa literária, por meio da intersecção dos elementos composicionais da narrativa mais a teoria abordada, descrevendo as motivações e tensões que compõem o enredo. Já no subitem 2.3, “Sobre Alice e o Grande Outro: as identificações”, analisamos como a identidade de Alice se fundamenta, de maneira performativa, em identificações via intertextualidade, para propor uma leitura sobre a reintegração de Alice, como uma mulher madura, invisibilizada, em uma ordem sociossimbólica.

2.1 SOBRE O MATERIALISMO LACANIANO

Os conceitos esclarecidos pelo Materialismo Lacaniano são essenciais para que as perguntas levantadas nesta dissertação sejam respondidas. Isso ocorre porque *Quarenta Dias* insere-se em um contexto plural e multicultural, logo, a sua análise demanda uma abordagem que considere “uma rede concreta de sua prática intersubjetiva” (ŽIŽEK, 1992, p. 11), situando-a em um contexto sócio-histórico, que permita olhá-la como uma materialidade constituída por um mecanismo que dirige a interação de seus elementos composicionais. Separamos esse subitem, quase exclusivo sobre a abordagem, para podermos expor um panorama mais amplo da teoria, proporcionando um conhecimento prévio à pessoa leitora. Esperamos que, com isso, a leitura da análise da obra literária, realizada a partir do ponto 2.2, flua sem tantas lacunas ou dificuldades teóricas.

Para entendermos os conceitos lacanianos, partimos da conceituação da tríade Simbólico, Real e Imaginário. Como Marisa Corrêa Silva (2019) esclareceu, em termos lacanianos, o Simbólico é um estágio no qual o indivíduo estrutura uma série de códigos, leis e proibições, tornando-se habitado por, e habitando, a linguagem, permitindo a socialização. Para a autora, esse momento se relaciona à internalização do *Nom-du-Père*, cuja ruptura com “o tempo idílico de comunhão absoluta com a mãe [...] se cristaliza como a ‘falta’, um Éden perdido, sentida agudamente pelo indivíduo” (SILVA, 2019, p. 207). Com traumas, o indivíduo projeta a integração absoluta para- sempre-perdida em objetos diversos. Dessa busca, ressalta-se o “*objet petit a*” ou objeto *a*, o qual funciona simultaneamente como: a faísca que, ao habitar algum objeto, transforma-o em objeto de desejo; e como evidência assustadora da falta de integração harmoniosa do Sujeito com o mundo.

Jacques Lacan afirmou que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, mas a sua relação com a linguística é complexa, haja vista que ele propôs novas reflexões para a

compreensão da divisão que Ferdinand Saussure fez para o signo linguístico. Disso, apontamos algumas contribuições e modificações, para que continuemos a nossa análise.

Saussure (1977) caracterizou a linguagem como uma unidade da língua, construída por dois termos. Isso quer dizer que *signo* (o total) seria a combinação do conceito e da imagem acústica (impressão psíquica do som, a representação que dá o testemunho dos sentidos). Para melhor assimilar essas noções, as quais se relacionam, opondo-se, o linguista suíço troca os dois últimos termos por: *significado* e *significante*.

Foi estabelecida, a partir disso, uma reciprocidade biunívoca regida pela arbitrariedade. Para Saussure (1977), a ideia (por exemplo, mar) não estaria ligada por uma relação interior à sequência de sons (m-a-r) que lhe serviria como significante, pois poderia ser representada por outra sequência, independentemente de qual. Contudo, ao pensar o significante como *símbolo*, ele admitiu que essa característica significaria que ele não seria jamais completamente arbitrário, pois não estaria vazio, havendo “um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado” (SAUSSURE, 1977, p. 82), ou seja, o símbolo de uma balança (de justiça) não poderia ser substituído por um objeto qualquer. Nesse sentido, ele afirmou que o significante seria arbitrário em relação a um significado, com o qual não teria um laço natural calcado na realidade.

O segundo princípio estabelecido por Saussure (1977) é o de caráter linear do significante. Para ele, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo para manifestar-se, pois os seus elementos se apresentam um após o outro, formando uma cadeia.

A partir destes apontamentos, podemos, agora, discutir como estes termos foram empregados pelo psicanalista francês, Lacan, quando considerou que a teoria de representação freudiana possuía problemas e decidiu, então, reescrevê-la. Isso ocorreu entre 1953 e 1960, com o lançamento do Seminário 1 e o Seminário 7, conhecidos como um retorno de Lacan a Freud. Ao tirar o inconsciente do campo da representação, Lacan o realocou ao campo da língua, como uma forma social, de trocas simbólicas. Nesse movimento, o psicanalista atualizou a concepção saussuriana de signo para criar uma teoria do significante, a partir do algoritmo: S/s, o qual é lido: “significante sobre significado, correspondendo o ‘sobre’ à barra que separa as duas etapas” (LACAN, 1998, p. 500 apud FERREIRA, 2002, p. 115).

Segundo Nadiá Paulo Ferreira (2002), há, com isto, a implicação de que o significante é privilegiado em relação a ordem do significado, pela articulação e pela diferença dos diferente. Com vista nisso, a ordem do significado seria o efeito da cadeia do significante. Por exemplo, o *Nom-du-Père* (Nome-do-Pai) seria um significante que representaria uma cadeia de significante como lei. Já a significação não estaria em nenhum elemento particular da cadeia:

“pensar que a significação reina irrestritamente para-além. Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (LACAN, 1998, p. 505 apud FERREIRA, 2002, p. 116). Como o sentido não implica necessariamente uma definição de signo, então, em Lacan, os dois termos não são relacionáveis, ligáveis ou combináveis como no caso de significante e significado de sistema de língua de Saussure.

Desta maneira, conforme Marie-Lou Lery-Lachaume (2019), é importante destacar que seria altamente equivocado propor uma interpretação destes recursos (da dupla significante e significado) saussurianos como algo que é substituído no léxico alternativo ou atualizado de Lacan, mas haveria um transbordamento do sistema, quando o psicanalista nos envia para uma zona turbulenta da arbitrariedade do sentido desembaraçado do significante. Para melhor visualizarmos, observemos os termos de Saussure revisitados por Lacan no Quadro 1.

Quadro 1 – Breves considerações sobre os elementos da linguagem para Lacan

Termo	Conceito
Signo	Representa algo para alguém; não implica o aparecimento do significado; possui valor de símbolo (dom, pacto), que <i>pode</i> criar significantes.
Significante	Possui privilégio em relação ao significado; pode ou não significar alguma coisa; sua estrutura é formada por outros significantes o que forma uma cadeia; aqui, o sentido insiste; depende de um sujeito para operar a cadeia; o sentido é sua função; lugar do Outro; a letra é sua materialidade, suporte para o discurso; as leis da linguagem também são a sua lógica; é signo de um sujeito; está sempre em estado flutuante; um significante representa o sujeito para um outro significante.
Significado	Submetido ao significante; é efeito da cadeia do significante; não está em nenhum elemento particular dela; há ou denota a significação; o significado é resultado da amarração dos significantes no discurso.
Significação	Não reina irrestritamente para-além; quando um sujeito opera as leis da linguagem, inscrito na ordem do significante, ele produz significações que escapam à intenção do dizer; é um efeito retroativo; desenrola-se a partir de um núcleo inicial.

Fonte: Adaptado de Ferreira (2002); Žižek (1992).

Ferreira (2002) citou um exemplo que Lacan dera para diferenciar signo de significado. Para ele, a pegada de um passo à frente de Robson Crusoe, na ilha, tem valor de signo, porque, para a personagem, ela representava algo com valor de símbolo, podendo dar-lhe significantes, ou seja, descobriria que não estava só no local. O signo (pegada) e o significante, instrumento de negação (não estou só), são os dois extremos da cadeia.

A partir desta discussão entre a lógica saussuriana baseada em signos e a lacaniana, em significantes, como poderíamos pensá-la nos termos do Materialismo Lacaniano? No capítulo “O sublime objeto da ideologia – O gráfico do desejo: uma leitura política”, do livro *Eles não sabem o que fazem*, Žižek (1992) explicou esses termos relacionados ao gráfico do desejo, como articulado por Lacan. Com base na explicação, podemos subtender o funcionamento dos termos supracitados para esta abordagem.

O filósofo citou como exemplo, a flutuação de significantes como “liberdade” ou “Estado”, num espaço ideológico, articulados por um outro significante, como o “Comunismo”, geraria um efeito de significação retroativa, ou seja, “a ‘liberdade’ só é efetiva ao superar a liberdade formal burguesa, que é apenas uma forma de escravidão; o ‘Estado’ é o meio pelo qual a classe dominante assegura as condições de sua dominação” (ŽIŽEK, 1992, p. 100). Nesse ponto, quando um significante, por intermédio de um significado, fixa uma significação, ele está submetendo-a a um código e assinalando as relações mútuas que há de acordo com esse código suscitado. No caso, o significante, que tem primazia nessa estrutura, seria o responsável por bastear um código que rege o universo comunista da significação.

Para Žižek (1992, p. 101), é assim que a tese fundamental sobre a (não) relação significante/significado pode ser compreendida: “em vez da progressão linear, imanente e necessária, segundo a qual a significação se desenrola a partir de um núcleo inicial, temos um processo radicalmente contingente de produção retroativa de significação”.

Nesta dissertação, tomamos os conceitos do significante, significado e significação para propor uma aproximação com a tríade lacaniana de Simbólico, Imaginário e Real. Ao considerarmos que o primeiro estágio é quando o indivíduo se insere em uma dimensão de regras, movida por códigos, os quais embasam todo entrelaçamento das outras dimensões, relacionamo-lo à ordem do significante. Já o segundo nível que é o modo como os elementos são moldados e caracterizados por seu nome, podendo mudar a nomenclatura que não alteraria às regras a serem seguidas, podemos associá-lo ao significado.

Por fim, o terceiro nível, o Real, é um pouco mais complexo, haja vista que ele anuncia uma série de contingências que afetam o curso da realidade de um indivíduo. Contudo, Žižek (1992) assinalou que o conceito possui duas instâncias principais: 1) como resto, impossível de simbolizar, logo, indizível, como um dejetivo do Simbólico, que sustenta a ação desejante; 2) como escrita, construção, número, matema etc. A primeira via pode ser tida como um estágio para além-da-significação, haja vista que extrapola a linguagem ou a capacidade do sujeito (já sujeito) de significá-la, isto é, está além da estrutura de linguagem, mas a segunda pode ser associada à significação, pois estará ligada ao núcleo do significante, operando as leis da linguagem, embora a intenção não seja completamente apreendida no dizer.

No campo do Simbólico, temos a presença do Grande Outro, que subsume essa instância e, de certo modo, promove sua estabilidade: uma onipresença virtual que, de acordo com Silva (2019), surge no processo de individualização, no qual o Sujeito se percebe separado do resto do mundo. O Grande Outro pode ser assimilado ou personificado como um agente único, por exemplo: “o ‘Deus’ que vela por mim do além, e sobre todos os indivíduos reais, ou a Causa

que me envolve (Liberdade, Comunismo, Nação) e pela qual estou pronto a dar minha vida” (ŽIŽEK, 2010, p. 17). Como o filósofo considerou, mesmo que essa entidade tenha um poder fundador, ela é “frágil, insubstancial, propriamente *virtual* no sentido de que seu status é o de um pressuposto subjetivo” (ŽIŽEK, 2010, p. 18, grifo do autor). Ele pode ser identificado, portanto, como uma substância na qual os indivíduos se reconhecem, fundamentando a sua existência. É um ponto referencial, fornecedor supremo de significados.

De acordo com Slavoj Žižek (2010), a origem do Grande Outro ainda é obscura, porém pode ser encontrada, por exemplo, quando se emite uma opinião sobre determinado objeto ou pessoa: tal opinião não seria apenas aquilo que o emissor acha, mas aquilo que um ser “impessoal” pensa também. A mesma lógica serve para quando uma regra de etiqueta ou de decência é violada: nunca se viola apenas aquilo que os outros não fariam, mas também aquilo que “não se faz” (que o Grande Outro não faz). Contudo, a única coisa que realmente existe são os indivíduos e as suas atividades, a partir do momento em que eles acreditam na substância e agem em conformidade com isso. Esse seu caráter virtual significa que a ordem Simbólica só é sustentada de fato pela atuação contínua de cada indivíduo nela.

Por sua vez, a ordem Simbólica é uma constituição da sociedade não escrita, é a “segunda natureza de todo falante: ela está aqui, dirigindo e controlando os meus atos” (ŽIŽEK, 2010, p. 16), como se os sujeitos da linguagem agissem feito fantoches, cuja fala e gestos são comandados por algo sem nome que em tudo está. Segundo Žižek (2010, p. 17), a fala se fundamenta na aceitação e dependência de uma “complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos”, como a gramática, mais um pano de fundo que permita que o destinatário da conversação compreenda os sentidos emitidos. Esses termos foram acionados no subitem 3.2.

Com isto, podemos considerar que a estabilidade dos dias de Alice na Paraíba, uma nostalgia ilusória, possibilitava-lhe uma identificação, uma ordem. Quando Alice retornou para o seu apartamento, no Rio Grande do Sul, após o seu contato de quarenta dias com o mundo fora de seu apartamento e longe de seu Estado, a narradora-protagonista emitiu várias palavras estranhas à sua ordem Simbólica antes dos cortes traumáticos e de sua peregrinação:

E aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora e esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mija e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e fala e vende e fala e sangra e se vende e sonha e morre e ressuscita sem parar. Ave-Maria! Quanto nome feio acabei de escrever!, eu que nunca fui disso! Nem me importa, ninguém vai ler essa (REZENDE, 2014, p. 13-14).

Alice empregava palavras relacionadas, no campo semântico, às funcionalidades do corpo, e sentimentos humanos, de um modo que não seria considerado “polido”, nem bonito, ao contrário, há uma utilização exagerada, num ritmo frenético das ações e emoções, vide a falta de pontuação, o uso das coordenadas aditivas e as aliteraões. Isso poderia ser considerado como um modo da narradora externalizar, ressimbolizando-o, o contato traumatizante e desestruturador com o Real, o que ocasionou, inclusive, o lapso temporal entre a volta de Alice para o seu apartamento e a sua chegada nele.

Já a profusão de “palavras feias” seria o “excesso” que indicaria um contato com algo traumatizante, que causa uma ruptura em sua linguagem – somente após iniciar a narrativa da peregrinação é que ela se normalizará um pouco. Essa confusão no discurso narrativo de Alice pode anunciar uma desestabilização de sua ordem Simbólica, principalmente se considerarmos que, após “vomitar” todos os verbos e esconjurar *essa* gente que tomou conta dela – e aqui podemos pensar nas personagens invisíveis que ela encontra durante sua deambulação como o abcesso sinthomal, discutido no próximo capítulo, que ela também apreende em si – ela comunica *alguém* (o Grande Outro), que ela nunca foi *disso*, disso que “não se faz”. Com essa atuação, ela mantém-se em conformidade com *aquilo* que lhe foi ensinado como “bom comportamento”, com o qual ela se identificava.

Ao afirmar “nem me importa, ninguém vai ler essa”, deparamo-nos com uma contradição entre a primeira oração e a segunda. Com a primeira, poderíamos supor que a entidade virtual do Grande Outro deixara de existir, já que apenas a atividade da narradora-protagonista em acreditar que ele exista torna-o real. Ao dizer que não se importaria com o que o Outro acharia, ela o invalida. Contudo, a oração seguinte apresenta uma elipse, ela é interrompida. Se pressupusermos que a narradora suprime uma palavra pejorativa que qualificaria a sua escrita, que seria algo “malvisto”, ao retê-la, é notório que o Grande Outro não deixara de existir, não. A oração interrompida não só poderia indicar a existência desse Terceiro virtual que a leria, como também a necessidade de reordenação da sua ordem Simbólica, de comportar-se como num momento anterior ao encontro com o Real. Com a presença do Grande Outro pairando sobre si, como aquele que ensina Alice a desejar, é que ela constrói a sua narrativa, inserida numa ordem sociossimbólica.

Para embasarmos ainda mais a análise desta obra literária, é necessário, antes, esclarecer mais alguns termos que gravitam em torno da instância do “eu”. Conforme Žižek (1992), o “eu”, aquele que é constituído como uma mediação entre forças psíquicas e sociais, desempenha um papel de instância da economia racional e consciente, o que, ao considerar a realidade, impõe restrições aos funcionamentos de seus instintos. Nesse processo, instaura-se uma tensão

entre o “eu”, estruturado de acordo com valores sociais, e os impulsos inconscientes aos quais ele se impõe. A realidade, então, inflige ao sujeito renúncias daquilo que ele não pode aceitar, racional e conscientemente: assim, ele se torna o representante da realidade, embora portador das proibições inconscientes – que retornam, de alguma forma.

Neste sentido, de acordo com Žižek (2010), Lacan considerava o “eu” como uma construção, um objeto mental, a partir de uma idealização da cristalização ilusória de imagens ideais. Há três termos diferentes para a agência que conduz a ação do sujeito de maneira ética, que são: eu ideal “I(A)”, ideal do eu “i(a)” e o supereu. O primeiro, eu ideal, é uma autoimagem digna, idealizada do sujeito, isto é, a maneira como ele gostaria de ser, que gostaria que os outros o vissem (ŽIŽEK, 2010). Ele é estruturado no Imaginário, na cadeia da significação, sendo um pequeno outro, uma imagem idealizada do “eu”, que depende da ordem do significante para funcionar.

O segundo, o ideal do eu, tenta impressionar, com a sua imagem, o olhar do Grande Outro, aquele que o vigia e o impele a dar o melhor de si. É o ideal instaurado, que se tenta seguir e realizar. Isso significa que o “i(a)” é instaurado pela instância do Simbólico, na ordem do significante, cujo ponto de identificação é o Grande Outro: “a partir do qual observo (e julgo) a mim mesmo” (ŽIŽEK, 2010, p. 100). Já o terceiro, supereu, é a mesma agência do “i(a)”, mas com um aspecto vingativo, sádico e punitivo (ŽIŽEK, 2010), instaurada no Real, que não tem relação com as exigências obrigatórias, ao contrário, seria a estigmatização de ações antiéticas.

Desse modo, como destacou Žižek (1992), na identificação imaginária “I(A)”, o outro é imitado no nível da semelhança, na tentativa de ser como ele; já, na identificação simbólica “i(a)”, a identificação se encontra no ponto em que ele é inimitável, o ponto que escapa à semelhança. A articulação conjunta entre essas duas identificações, sob o domínio do significante, constitui um mecanismo pelo qual o sujeito é integrado em um certo campo sociossimbólico.

Já sobre um dos papéis do supereu, em Lacan, é ser a entidade que torna o gozo um imperativo. É preciso esclarecer que o gozo (*jouissance*) lacaniano é algo que possui um caráter propriamente excessivo e traumático, não sendo prazeres simples, mas, sim, como expôs Žižek (2010, p. 99), “uma intrusão violenta que traz mais dor que prazer”. É ainda o que não pode ser simbolizado, mas, no campo dos significantes, pode ser detectado por furos e faltas de consistência do campo Simbólico. Dessa maneira “o único significante possível do gozo é, pois o *significante* da falta no Outro, o significante de sua inconsistência” (ŽIŽEK, 1992, p. 120).

Diferentemente do superego proposto por Freud, isto é, a instância que interdita o sujeito no gozo, causando uma repressão ou a culpa, o supereu lacaniano é uma releitura do seu

antecessor, muito mais complexa. Ele encarna uma entidade sádica, perfeitamente consciente de que cada proibição engendra o desejo de transgredi-la, de modo que, a cada vez que um indivíduo cumpre a sua obrigação, ele está reprimindo o desejo de quebrar a lei. Consciente desse desejo reprimido, o supereu faz sentir cada vez mais a culpa, mesmo que seus atos obedeçam a lei. Paradoxalmente, Lacan afirma que, ao longo do século XX, o supereu passou a encarnar cada vez mais uma instância que impele ao gozo, demandando do sujeito que ele o faça de modo desmedido, apresentando certa falta de conexão com a realidade.

Conforme o sujeito se esforça para alcançar uma nobreza moral (como Alice ser uma boa mãe, boa sogra, boa avó, ter o afeto da filha) – um estado análogo à santidade de exigências impossíveis de serem atingidas –, mais essa instância torna-se exigente. Lacan o considera uma figura obscena e feroz, um imperativo. Ele é o ponto no Simbólico em que se destacaria e restaria como um enunciado puro. Isso significa, para Marcus do Rio Teixeira (2014), que o supereu remete ao campo da linguagem, do enunciado e do significante. Ele é quem questiona qual é a ordem introdutória, de instância presente, do significante indispensável para que o organismo humano funcione, não só no meio natural, como também no universo do Simbólico.

Poderíamos sintetizar os conceitos conforme o Quadro 2:

Quadro 2 – Conceitos das identificações/idealizações do “eu”

Termo	Conceito	Estrutura
Eu ideal “I(A)”	Autoimagem digna, idealizada; a maneira como o sujeito gostaria de ser, que gostaria que os outros o vissem; o outro é imitado no nível da semelhança, tentando ser como ele;	Imaginário
Ideal do eu “i(a)”	Tenta impressionar o Grande Outro; ideal que se tenta seguir; a partir do qual me enxergo e me julgo; a identificação se encontra em um ponto inimitável	Simbólico
Supereu	Ligado ao Ideal do eu, mas com aspecto sádico, punitivo e vingativo	Real

Fonte: Adaptado de Žižek (1992; 2010).

Estas instâncias são de suma importância, principalmente, para a leitura empreendida no subitem 2.3 desta dissertação. Antes disso, olharemos para a composição da ordem Simbólica da obra analisada.

2.2 SOBRE A COMPOSIÇÃO DA ORDEM SIMBÓLICA DE *QUARENTA DIAS*

O primeiro motivo no enredo de *Quarenta Dias* foi delineado quando Norinha, filha de Alice, colocou em xeque o otimismo e a felicidade da mãe, apontando-lhe o vazio, a ilusão de sua vida construída na cidade de Cabo Branco. Se a narradora-protagonista não era a mulher pacífica e dócil, viúva disciplinada e profissional competente, que pensava ser, quem ela seria?

Há, com isso, um corte na constituição da subjetividade da narradora, o qual incide na progressão do enredo.

A perda de seus objetos pessoais e de seu apartamento tornou-se inevitável, já que ela precisaria seguir Norinha para uma outra localidade, se quisesse manter-se como sua mãe. A mudança e a aposentadoria “forçada” são mais dois motivos que elevam a tensão da diegese. No entanto, para restaurar um elo na cadeia elucidativa e manter a sua narrativa em sua totalidade, Alice apegou-se à sua posição social de mãe – com filha única, que queria aumentar a família e manter a carreira – como aquilo que “deveria” fazer. A manutenção de seu papel social como mãe afetuosa garantiu-lhe uma identificação com o Desejo do Grande Outro (momentânea, pois será solapada com a partida de Norinha), o que possibilitou a continuidade da narrativa, mas com uma ordem Simbólica parcial, haja vista que ela não possuía mais o seu trabalho, colegas, nem características pessoais até então preconizadas que a mantinham em estado de controle e garantiam-lhe a estabilidade (ilusória) de sua realidade.

Ao narrar estes eventos, Alice afirmou: “Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência” (REZENDE, 2014, p. 34). Se o resto da narrativa, após a sua mudança, foi consequência, o que veio antes da ação de ceder seria a causa, aquilo que compõe uma motivação, isto é, o conjunto de motivos que, articulados ao tema, caracterizaram o modo como o aspecto temático foi trabalhado na narrativa. Dito isso, percebemos que o “broto desse espinheiro”, citando a narradora (REZENDE, 2014, p. 24), não seria o resultado do egoísmo de Norinha, movida por um desejo de ser mãe e de ter ajuda gratuita, mas sim o deslocamento da ordem Simbólica, desencadeado pelo pedido de Norinha e pela aceitação de Alice, o que afetou a identificação da narradora-protagonista.

Devido à desconfiança necessária diante dessa narradora-protagonista, é possível perceber que o ato de ceder à sua origem, casa, às posições e vínculos sociais não foram eventos motivados apenas pelo apelo de Norinha. Alice, ao narrar, afirmou: “nem lembro direito se foi a própria Norinha ou sua aliada-mor, Elizete, quem me arrochou num canto da parede” (REZENDE, 2014, p. 24) e decretou: “[...] Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama [...]” (REZENDE, 2014, p. 34).

Com estes enunciados, sejam de Elizete, sejam de Norinha, Alice aceitou cumprir uma “obrigação”. Isso porque o desejo de Alice, tal como ensinado pelo Grande Outro, seria o de manter uma boa relação com a filha, mesmo que, por isso, ela precisasse ceder às pressões com evidente desagrado. O que o Grande Outro a ensinava a desejar, nesse momento, não era um “fazer o que toda mulher faz e ir embora para junto da filha”, mas sim um “manter o afeto da

filha”, o que ocasiona a sua disposição para ceder. Com isso, ela tinha uma direção, um caminho a seguir. Ela decidiu cumprir aquilo que era esperado de uma mãe viúva, em idade madura, que já poderia aposentar-se e desfazer-se de vínculos empregatícios, mesmo que estivesse em condições de cumpri-los, o que parece compor a ordem Simbólica de Alice. Para manter uma identificação com o Desejo do Outro, ela aceitou. E para manter a organização da ordem Simbólica que lhe garantia uma identificação, ela também aceitou.

Antes de prosseguir, é possível questionar, ainda, o que justificaria o pedido de Norinha? Por que ela não poderia criar as suas futuras crianças sem a presença da mãe? É possível encontrar resposta ao observarmos os indícios de uma ordem Simbólica, que compõe a realidade na qual as personagens estão inseridas, descritos pela própria personagem, isto é:

Como é que eu hei de ter filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança? [...] como era que alguém havia de engravidar sem a garantia de condições pra tomar conta do filho e manter a carreira que custou tantos anos de esforço e planejamento?, imagine alguém se meter a ter filho sem planejar, coisa de gente ignorante!, não se ofenda, Mãinha, não estou falando da senhora, naquele tempo era tudo diferente, mulher nem precisava ter uma profissão pra valer, mas hoje não dá, certo?

Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó (REZENDE, 2014, p. 26).

Norinha reproduz um discurso que permeia uma ordem Simbólica atravessada por uma ordem patriarcal, de dominação masculina e patrilinear, embora seja preocupação, normalmente, da mulher mais jovem, urbanizada, da classe média e branca, isto é: a mulher, se quiser continuar ou manter uma carreira, não pode ter filhos; uma mulher, após os trinta anos, precisa engravidar rápido, pois “o relógio biológico” não para; uma gravidez precisa ser planejada e a mulher precisa ter condições físicas, financeiras e emocionais para criar a prole. Essa característica de Norinha pode ser percebida inclusive em comparação com a sua mãe, cujo tempo era “outro”.

O que Norinha transmite neste enunciado, autorreflexivamente, por meio da função fática “certo?”, é um pacto Simbólico básico entre os sujeitos comunicantes, ou seja, entre as duas figuras femininas se compreende a importância de manter uma carreira como pressuposto fundamental “deste” tempo, embora a possível descendência possa ameaçar os planos profissionais de uma mulher. Nessa ordem, portanto, destacamos ainda um ponto bastante importante que é: os filhos ainda eram de responsabilidade de Norinha, a qual, se não fosse completamente hábil para criá-los, precisaria de outra mulher, a sua mãe. A presença do pai, nesse processo parental, não é sequer cogitada, pois ele tem uma carreira que não deveria ser

tocada. Embora ele tenha a mesma responsabilidade biológica que a fêmea, as escolhas e as consequências são apenas dela. Dessa maneira, Norinha e Alice, embora pareçam desencontrar-se no ato da comunicação, elas comunicam, entre si, algo já bastante conhecido: os princípios das *regras* de dominação.

Houve mudanças visíveis na condição feminina advindas de uma dominação dos sexos, como apontou Pierre Bourdieu (2002). Essa dominação dos sexos incide sob a mulher seja na vida íntima, privada (no âmbito micro: como gerar uma criança), seja na imposição de princípios de dominação exercidos pelo próprio Estado (como a proibição do aborto), no âmbito público (macro: pensando na manutenção econômica, as mulheres, agora, devem ter carreiras “reais”). Essa preconização cultural consagra a ordem Simbólica estabelecida no âmbito desse romance, a qual exclui e invisibiliza a narradora e as personagens, conforme as intersecções que as atravessem.

Norinha, ao romper com *normas* e *formas* tradicionais, tendo uma carreira, saindo de sua casa ainda jovem, morando com o namorado antes do casamento (algo que Alice estranhou, mas aceitou) e até mesmo a de desistir da maternidade pela carreira acadêmica em outro país, são sinais de uma desconstrução de certos pré-concebidos como “o correto” para uma mulher na ordem dominante. Alice, por sua vez, ao aceitar *apagar-se*, mesmo contra a sua vontade, recebeu calada o destino que lhe fora traçado, o que, superficialmente, não demonstraria um rompimento com o funcionamento da dominação masculina. Ela ainda estaria subjugando-se.

Contudo, nos dizeres de Norinha, enunciados por quem narra, é perceptível que Alice era quem, pensando na lógica da dominação, rompia as regras de seu tempo, pois ela, contrariando aquilo que se esperava de uma mulher, mantinha-se financeiramente, não se casara mais, não tivera outros filhos, escolhendo uma vida sem a presença materializada de um homem. O que, na visão de Norinha, era problemático, pois crescera sem irmãos e sem pai, relegada à ausência da mãe devido às horas de trabalho dela. Assim, a filha declarou à mãe: “Disse que se eu [Alice] não tivesse generosidade pra ajudá-la agora era melhor nem ter tido filha nenhuma, que eu me decidisse logo, se não ia ser tarde demais, Umberto não queria um filho só, trinta e cinco anos era o limite pra começar” (REZENDE, 2014, p. 27).

Destacamos que, no enunciado “era melhor não ter tido filha nenhuma”, Norinha instaura a função da generosidade materna como algo inquestionável, colocando sob a responsabilidade da mãe a realização do seu desejo aparente (ser mãe e prosseguir com a carreira). Na manipulação via linguagem, Alice seria plenamente culpada se não se doasse para facilitar a vida de uma mulher de trinta e quatro anos. Obviamente, se Alice desaparecesse, a filha teria de enfrentar as opções (não ter o filho, tê-lo e buscar vaga em creche, confiá-lo a uma

babá estranha caso pudesse pagar etc.), mas a “melhor” opção é postulada como a única na economia desta narrativa.

Nesse viés, é possível perceber que o Desejo – uma satisfação nunca realizada que inflama um tempo harmonioso do sujeito com o mundo – de Norinha gravita ao redor de um vazio. Ela tenta capturar um objeto, mas sem jamais alcançá-lo: seja pela falta de pai, de irmão, seja pela ausência de filhos (algo que parece ser mais desejo de Umberto, da família dele, do que dela, precisamente). O que ela conhece como Desejo do Outro para si, uma mulher casada, é o que a mãe, de certa maneira, teve, o que lhe traria uma identificação na ordem do significante.

Contudo, é inadequado pensar que ser mãe e ter uma família, assim como Norinha expressava, seria o seu *objeto petit a*, a sua *causa* de desejo, pois ele é um objeto perdido na cadeia de significante, sendo apenas *imaginado* nos objetos de desejos expressos por ela, atravessados por aquilo que o marido dizia ser importante naquele momento. A maternidade e a constituição de uma família com vários filhos são “objetos” apresentados como o *mais-gozar* dessa mulher, isto é, aquilo que obturava a falta de algo, que existe desde o momento da separação da mãe, da perda de seu estado de gozo completo, da castração. Em outras palavras, seria aquilo que a impelia para adiante, impulsionava-a. Para compreendermos melhor, segundo o Žižek (1992), Lacan estabelece uma conexão entre mais-valia marxista e o mais-gozar:

o capitalismo [...] difere das formações anteriores por ser uma condição intrínseca de sua reprodução que ele ultrapasse incessantemente, revolucione incessantemente a situação dada, e desenvolva as forças produtivas; a razão deve ser buscada na mais-valia como ‘finalidade-motor’ que impulsiona o mecanismo da reprodução social, em suma, em lugar da ‘verdade’ do discurso capitalista, encontramos realmente o mais-gozar (ŽIŽEK, 1992, p. 90).

Alice também não queria o seu destino, mas, diante do vazio apontado pela filha (a ausência de coragem para seguir a vida, de arrumar um marido, de ter outros filhos etc.), a narradora-protagonista aceitou o posto de “avó profissional”, cedendo a ele, como se esse objeto fosse suprir os seus outros perdidos, como: a sua localidade, o seu trabalho, além de manter o representado pela sua família – mãe e filha.

Com essa motivação estabelecida, que se pauta no Desejo do Outro, uma ordem Simbólica é revelada por silogismo: toda viúva, mãe de filha única, tem a obrigação de acompanhá-la durante a vida. Como Alice era viúva e mãe de filha única, logo, a aceitação de sua mudança seria necessária para a manutenção padrão desse seu *status quo*, bem como a organização Simbólica. Ela já tinha o reconhecimento de sua posição como mãe, mas, ao assumi-la também como verdadeira frente ao Grande Outro, como um ato a um só tempo

heroico e obrigatório, Alice teve uma falsa liberdade de escolha no desenlace desse conflito de grande apelo emocional.

Houve o pedido da filha, uma suposta estratégia para que a mãe fosse para Porto Alegre, inclusive com presentes e parentes atuando no convencimento, só que, diante do raciocínio dedutivo, quem teve a necessidade de manter o vínculo social materno, mesmo que isso custasse perdas, foi Alice. Uma narrativa que começou com uma discussão sobre ocupar uma outra função, a de avó profissional, não mais a de professora, e a mudança de estado (duas alterações), delineou-se pela necessidade de reafirmação da função materna (manutenção de um “objeto”), cujo Desejo não era, aparentemente, apenas da narradora-protagonista, sequer de sua filha, mas sim duma entidade virtual, padronizada, que as fazia agir e as ensinava desejar. O vazio não é suprido, em momento algum da narrativa, embora haja a tentativa.

Diante das pressões instauradas pelo Desejo do Outro, ao olharmos para Alice, percebemos que ela não representava uma figura autoritária: “Hoje me parece incrível que eu não tenha respondido às palavras duras da minha filha, que tenha conseguido me manter calada como um peixe” (REZENDE, 2014, p. 31). No entanto Norinha também não foi opressiva à mãe, como a narradora-protagonista conduz a pessoa leitora a acreditar durante a sua narrativa.

Em momento algum a filha disse-lhe um antiquado: “não me importo com a sua decisão de não querer mudar-se, você apenas se mudará e pronto!”, o que oportunizaria não só uma recusa ou aceitação direta da mãe, como também a atribuição de culpa efetiva à autoridade de Norinha. O que houve foi um pedido de desculpas, polido, junto à expressão da vontade de ter um filho, fortalecida pela pressão de Umberto:

Norinha me telefonou: Desculpe, Mãinha, que eu fui meio abusada com a senhora, mas é que eu ando nervosa, desejo tanto um filho!, o Umberto também, é o maior sonho dele, vive me pressionando, mas tudo vai se ajustar, a senhora pensa com calma, vem aqui nos visitar com mais tempo e conhecer mais as coisas boas da cidade, conhecer gente bacana, quem sabe vai até querer, por si mesma, vir de vez pra cá, eu não vou mais insistir não, juro, fique sossegada... (REZENDE, 2014, p. 32).

Com este trecho, é notória uma abordagem revestida de livre escolha que incidia sobre o discurso de Norinha, algo que caracteriza um sujeito moderno. Como Žižek (2010) exemplifica: o pai moderno não obrigará o filho a visitar a sua avó, ele dirá o quanto ela gostaria de vê-lo por estar com saudades, o quanto a ida à sua casa poderia ser uma demonstração de carinho, o que não deixaria margem para a rejeição da criança, a qual faria exatamente aquilo que o pai quer, sem ter sido *obrigada* a fazê-lo. Segundo o filósofo esloveno, ao aparentar ser

uma livre escolha, esta exigência velada é ainda mais opressiva do que as determinações de um pai autoritário.

No enunciado transcrito, não é um pai moderno e um filho, mas uma filha que tenta determinar as atitudes de sua mãe. Além disso, junto ao pedido polido, a filha ainda presenteou Alice com a suas frutas favoritas: uvas frescas, difíceis de encontrar no Nordeste, diferentemente da Serra Gaúcha, onde havia uma grande produção desse alimento. A partir do sabor delicioso da fruta, ela começou a imaginar como seria viver em Porto Alegre: “Deliciosas!, imagine, como seriam no Rio Grande do Sul?, passou-me pela cabeça” (REZENDE, 2014, p. 29).

Ao receber o presente de Norinha, estabeleceu uma troca Simbólica que poderia ser descrita como: “eu, Norinha, te perdoo por não querer ir embora para o Rio Grande do Sul e apoiar o sonho de Umberto, logo te presenteio com a sua fruta favorita: não precisa mudar-se, embora seja o que você deva fazer”. Esse gesto estabeleceu um pacto entre as duas. As frutas favoritas de Alice significavam que a Serra Gaúcha, onde elas seriam mais acessíveis, era o lugar em que deveria estar. Desse modo, elas podem ser vistas como uma metáfora para abundância, beleza e doçura duma vida que viria, como podemos pressupor no trecho: “Peguei a caixa, acho que devia ter uns dois quilos, cachos lindos, uns madurinhos, outros de vez. Minha boca se encheu de água” (REZENDE, 2014, p. 29).

Neste sentido, se compararmos a significação dessa imagem, mais o pacto de mudança de Alice, é possível pensar em uma metáfora para o que o novo espaço representaria: fecundidade, desejos satisfeitos e prosperidade. Como esses significantes eram questões apresentadas pelo Desejo do Outro, eles seriam aquilo que Alice e Norinha também queriam. Então Alice, saboreando os bagos de uva, abraçou “livremente” o que, de todo o modo, já lhe fora imposto pela ordem do Grande Outro, a qual, nesta narrativa, fixamos numa ordem patriarcal, de dominação masculina.

De acordo com Žižek (2010), a ordem Simbólica pode emergir de um presente, uma oferta, que marca o seu conteúdo neutro, mas que, quando é ofertado, o que importa é o vínculo criado entre quem presenteia e quem recebe, que se estabelece a partir de seu aceite. Segundo ele, o pertencimento a uma sociedade envolve “um ponto paradoxal em que cada um de nós é obrigado a abraçar livremente, como resultado de nossa escolha, o que de todo modo nos é imposto” (ŽIŽEK, 2010, p. 21). Esse paradoxo de escolher livremente o que é compulsório, de manter as aparências de uma livre escolha enquanto ela não existe, é algo codependente ao gesto vazio, o gesto que se destina a ser rejeitado, o que se assemelharia, por exemplo, aos códigos de comportamento. A partir do presente de Norinha, temos estabelecida,

na narrativa, a força da ordem Simbólica, que atravessa e atravessará o desenrolar do enredo e a formação subjetiva de Alice, mulher madura, viúva e, depois, migrante. Ela estará submersa em códigos culturais de comportamento até mesmo quando estiver em situação de rua, um pouco mais longe daquilo que o Outro desejava para ela, embora ainda submetida a ele.

Neste ponto há algumas operações na narrativa que suavizam, por enquanto, o impacto traumático. A ordem Simbólica de Alice não foi desmantelada devido às mensagens permissivas que Norinha lhe direcionou, isto é, um ato perlocucionário que significava uma injunção implícita. Com isso, evitou-se uma catástrofe na narrativa, pois a performance de Norinha e de Alice manteve uma integração da aparência de liberdade, escolha e autoridade que pertencia à sua ordem social, transcrita no vínculo entre as mulheres. Assegurou-se a aparência da mãe e da filha que supriam os desejos delas e os de Umberto: uma família “normal” aos olhos do Grande Outro.

Alice mudou-se para Porto Alegre por ter decidido ir. Contudo, isso foi feito pois ela esperava manter o seu estatuto dentro da ordem Simbólica, por intermédio da aprovação familiar sobre aquilo que ela devia desejar. Esse círculo prescreveu o que ela deveria fazer: manter-se mãe de sua filha, ser avó em Porto Alegre, uma cidade mais desenvolvida, que, caso ela se resignasse, poderia lhe trazer felicidade também. Diante do paradoxo: “Alice não foi obrigada, mas foi, sim, obrigada”, a narradora-protagonista criou uma sua narrativa ambígua, caracterizando Norinha como uma autoridade simbólica, motivadora e responsável pelos seus infortúnios, para justificar, depois, a sua satisfação em transgredir os seus limites, os quais a levaram e mantiveram-na pelas ruas de Porto Alegre.

Entretanto, essa estratégia narrativa não responsabiliza, diretamente, a causa dos seus infortúnios. A partir do seguinte excerto: “Deixe de embromar, Alice, confesse que o broto desse espinheiro que cresceu dentro de você foi a revelação do egoísmo da sua filha. Foi isso. Diga à Barbie o que você está sem coragem de dizer a si mesma. Diga” (REZENDE, 2014, p. 24), Alice afirmava o egoísmo no registro Simbólico, possibilitando a compreensão de que os motivos da intriga até aqui deveriam ser creditados a Norinha, mas ela suspendeu, mais uma vez, a oração final. Assim, o entendimento das relações de causa e efeito (ou de culpa, se seguirmos a meada da narradora) não fica totalmente determinado pelo texto.

No apartamento de Cabo Branco, na Paraíba, Alice tinha objetos que faziam parte de seu contexto sociocultural, referências importantes como memória e como afeto, citamos: “a cadeira de balanço austríaca com a palhinha gasta protegida por uma almofada de ponto de cruz, restos da casa da minha avó” (REZENDE, 2014, p. 8). Todavia, para Norinha, esses objetos eram apenas velharias que podiam ser deixadas. Longe de propor uma relação entre o

espaço e o estado psicológico da protagonista, é explícito que, como elemento composicional, quando o apartamento foi esvaziado, uma falta é revelada, a qual, de maneira análoga, refletia o estado interior da personagem, como pode ser verificado no trecho: “Fiquei eu, de pé, no meio da sala do apartamento vazio, sentindo-me também oca como se o aspirador de pó [...] tivesse chupado meu recheio pra fora” (REZENDE, 2014, p. 8). Dessa maneira, esse espaço vazio, que metaforizava a identidade de Alice, precisaria ser preenchido.

Enquanto Alice fechava o seu apartamento, Norinha já arrumava outro local para abrigá-la no Rio Grande do Sul: “eu já escolhi outro pra senhora lá em Porto Alegre, ótimo apartamento, num bairro muito bom, já mobiliei e decorei, tudo novo em folha [...] Vida nova!, essa velharia fica toda aqui” (REZENDE, 2014, p. 37). Há, nesse ponto, uma dicotomia entre o velho, que pode ser descartado, mesmo que carregue memórias, e o novo, que representaria uma nova fase na vida dela. Ela mudou-se para o Sul, levando consigo apenas alguns livros, objetos estimados e um caderno pautado, cuja capa era ilustrada com a figura da Barbie. Apesar do estranhamento e do vazio angustiante, Alice resignou-se a reestabelecer o que havia sido perdido anteriormente, como visto no trecho em que ela afirma que colocava: “ordem fora e dentro de mim” (REZENDE, 2014, p. 52).

Uma tarde, Norinha telefonou e convidou-lhe para uma visita, como um gesto de civilidade, cujo convite Alice aceitou. Para aumentar ainda mais a tensão narrativa, após o jantar, Norinha noticiou-lhe que um mês atrás Umberto tivera um projeto de pós-doutorado aprovado e ela conseguira uma bolsa de pesquisa, por isso o casal ia “passar pelo menos seis meses na Europa, [...] partiam em menos de uma semana” (REZENDE, 2014, p. 76). Mais uma vez, os desejos mudaram em prol dos planos de Umberto. O objeto de desejo de Norinha mudou para que ela continuasse a desejar.

Não poderíamos deixar de enfatizar, novamente, que tanto o sonho de Norinha de querer uma criança, como a sua ida para outro país foram ações motivadas por um desejo ou necessidade de seu marido, um homem cuja presença é cortês e de quem Alice gostava, como destacou: “ele [...] junto ao elevador, segurando a porta pra mim, dois beijos, me puxando pelo braço com aquele seu jeitão de gaúcho faça-na-bota, mas sempre muito educado comigo” (REZENDE, 2014, p. 74). É perceptível que o desejo da ordem patriarcal atua de/em um nível invisível, mas que compõe o inconsciente coletivo, movimentando a narrativa e regulando a interação dessas personagens.

Esta notícia desfez a identidade e a malha da ordem Simbólica para Alice, colocando-a em um transe: “não ouvi mais nada, gelada, paralisada, muda, um tempão ou uns segundos?, os dois se puseram a falar ao mesmo tempo, alto, prementes, Norinha apertando e sacudindo minha

mão” (REZENDE, 2014, p. 76). Ela encontrava-se em um estado de total desconhecimento de si, devido ao seu desenraizamento, somado, agora, à desintegração da ordem Simbólica que a mudança da filha representaria. Isso porque o “eu” Alice, que se constituía junto ao “tu” Norinha, foi completamente rompido, o que abalou a dependência de regras e pressupostos da relação, em um ambiente interno, as quais interferiam de maneira direta na constituição subjetiva da narradora-protagonista, desencadeando um nível máximo na intriga dessa narrativa.

Alice já não sabia mais o que os outros queriam dela, se eles a viam ou o que ela era para eles: que tipo de jogo eles estão jogando? (A imagem do tabuleiro de xadrez da Rainha Louca de Alice no País das Maravilhas é bem pertinente). Sem as respostas do devaneio instaurado pela imagem das uvas – fecundidade, prosperidade, satisfações –, ela não compreendia o que ela era para a sua filha e genro, nem o que lhes satisfaria. Desse modo, ela saiu de uma relação cordial, ou civilizada, que havia entre ela e a filha, incluindo, também, Umberto, para passar à inimizade: “olhe só, Barbie, [...] ainda falo ‘deles’ como se fossem meus inimigos, minha filha e meu genro” (REZENDE, 2014, p. 96).

Os efeitos deste momento são revelados durante a ressignificação, no campo do Simbólico. Ou seja, para ressignificar o trauma após o contato com o Real indizível, pertencente ao além-da-significação – há um lapso temporal na narrativa que impede que a pessoa leitora saiba o que houve no trajeto entre o apartamento da filha e o dela, como ocorre também entre o fim da narrativa enunciada e o início da enunciação –, Alice narrou a sua chegada de maneira desenfreada e alucinatória, por meio de coordenadas aditivas, como no trecho: “sonhei, ou não estava dormindo nem sonhando e sim apenas entorpecida, curtindo a raiva e recordando cenas que antes pareciam esquecidas e agora voltavam pra botar mais lenha na fogueira” (REZENDE, 2014, p. 81).

Não era um discurso confuso, mas difuso e, aparentemente, desconexo. Em um único parágrafo de quase três páginas, Alice relatou um episódio de muita raiva que ela sentira quando Norinha a ignorou por estar com TPM, mas que silenciara, por entender que tratar alguém mal, como a filha fazia, era falta de educação, e que “eu, minha mãe e minhas avós fomos mulheres, e nunca nos permitimos comportamentos parecidos com o que hoje ouvia que devem ser tolerados em nome da tal de TPM [...] pra sigla: Tolerância para Malcriadas” (REZENDE, 2014, p. 83). Ao rememorar o evento, Alice escreveu:

Fiquei ali, no escuro, a revolta de novo subindo, subindo, primeiro mansa e enganadora, sem palavras, sem pensamentos, sem ruído até rebentar, de madrugada, numa onda de raiva, suor, palavras duras, aos gritos. Não foi

pesadelo, não, que eu nem sequer tinha fechado os olhos, a noite toda. Xinguei até perder o fôlego e a voz [...].

Este episódio insinua que a ordem Simbólica de Alice foi solapada como resultado da retirada de sua “função avoenga”, a ponto de haver uma suspensão das palavras, dos pensamentos, até que ocorreu a explosão do decoro. Isso quer dizer que, ao Norinha revelar-lhe tardiamente que partiria com Umberto para o exterior, abandonando os planos de engravidar, as aparências foram perturbadas inadvertidamente.

É pertinente destacar que, no ápice da intriga, o que se evidencia é o supereu. A partir da profusão explosiva de palavras de Alice, podemos depreender que é quando a narradora-protagonista dá vazão à toda a ferocidade e obscenidade até então recalcadas para a manutenção de uma moral, de um vínculo, cada vez mais exigentes para ela. A sua linguagem transforma-se, ela enuncia um discurso de desdém à geração posterior, acionando um período nostálgico de sua vida e das mulheres anteriores, as quais não podiam sequer sofrer, evidenciando uma ordem significativa diversa e dura com as mulheres, hoje, maduras. Alice jogou-se, movida por uma força obscura que a impeliu a produzir enunciados obscenos, de uma maneira completamente diferente de como ela diria. O texto marca essa explosão como uma espécie de gozo, mas também como uma ruptura: a ruptura da identidade de Alice, das coordenadas que formavam o seu Simbólico.

Se houve a subida no gozo, houve uma contraparte também, quando o vizinho, ouvindo Alice aos gritos, interfonou para o porteiro, o qual ligou para ela. Nesse momento, há o embaraço, a vergonha, como vemos no trecho seguinte:

Tudo bem aí com a senhora?, seu vizinho do lado ligou aqui preocupado, que estava ouvindo gritos. Recuperei alguma lucidez e ainda fui capaz de dizer Desculpe, [...]. A vergonha de ter incomodado o vizinho e afligido o porteiro acabou de me trazer de novo ao mundo dos normais. Os outros não tinham culpa, minha mágoa devia esvair-se em silêncio. Como? Pra doida da Elizete é que eu não havia de telefonar nem dizer nada e nem me humilhar diante de outros amigos (REZENDE, 2014, p. 83-84).

Com base no termo supereu, como discutido no ponto 2.1, podemos destacar a sua pertinência na obra como um imperativo de gozo que não provém de uma instância de casal parental, ou de um Deus do Antigo Testamento, mas, sim, de um lugar que poderíamos designar como do social e, se pensarmos na questão de gênero e etário, cultural também. Ele não se estabelece mais, como Teixeira (2014) assinalou, da tradição familiar ou religiosa, mas de um anonimato de discursos advindos de uma estrutura sociocultural pré-estabelecida na ordem Simbólica.

Neste sentido, pensemos em Alice atravessada por injunções como as “Seja uma boa mãe”, “Seja feliz!”, “Reconstrua sua vida”; “Cuide de si, de sua aparência, de seu corpo!”, “Seja jovem e jovial”, “Case-se novamente!” “Saia do emprego, cuide dos netos!”. Ela tentava obedecer a algumas, como a de ser uma boa mãe, prover sua família, cuidar, depois, dos netos, o que a deixava em um estado de submissão à essas injunções que não correspondiam aos seus desejos, mas lhe conferia um lugar na dimensão Simbólica. Já ser bonita, jovem, tingir os cabelos e esconder as rugas, arrumar uma nova ocupação – não só por Elizete, como também pela sociedade, são atos impostos que narradora-protagonista recusava-se a acatar.

É interessante que, depois da explosão de Alice, não há uma saída, uma ponta solta para que ocorresse um outro desenvolvimento desta intriga narrativa. A solução para a ação do texto veio no sétimo dia de encerramento voluntário ou de sumiço de Alice, quando ela atendeu a um telefonema de Elizete, lá da Paraíba, que transmitia um pedido de uma outra moradora de seu antigo estado:

Socorro tem uma coisa importantíssima pra lhe pedir. Socorro?, mas qual Socorro? [...] é que o filho dela, o Cícero, foi-se embora para aí levado por uma construtora [...] e agora Socorro está desesperada porque já faz quase um ano que ele não deu mais sinal de vida [...] ela chora todo o dia, ninguém sabe mais nada dele [...] vê se você vai lá nessa Vila Maria Degolada [...] pergunte por aí, vá lá e veja se consegue notícia do Cícero, Cícero Araújo é o nome completo (REZENDE, 2014, p. 92).

Diante deste pedido materno, Alice simulou, para o porteiro do prédio, uma partida para Jaguarão, em visita a uma prima inexistente. Disso, um novo rumo narrativo se estabeleceu no enredo. Ainda movida por um terceiro, desta vez, apenas um ato locucionário, Alice saiu à procura de Cícero, instigada pela “[...] dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi” (REZENDE, 2014, p. 92).

Dito isto, podemos inferir que o pedido de Socorro, uma mãe sem o seu filho, suscitou uma aproximação da protagonista à outra figura materna, oportunizando o desenvolvimento da fábula “[...] meu único destino concreto e imediato, emprestado de outra mulher” (REZENDE, 2014, p. 101), cujo nome próprio já denota uma interjeição que deveria ser atendida prontamente – afinal quem negaria um ato de fala cujo pedido é de socorro?

2.3 SOBRE ALICE, O GRANDE OUTRO E AS IDENTIFICAÇÕES

Para a análise interpretativa da narradora-protagonista Alice, estabelecemos as aproximações com outras personagens que aparecem no decorrer da narrativa por meio de intertextos, isso porque a “‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas *um cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras” (KRISTEVA, 1974, p. 62, grifo da autora). Fizemos essa escolha porque as figuras que são acionadas no texto revelam um contexto atual e anterior, bem como englobam também a caracterização da protagonista.

Este diálogo não é apenas a linguagem que determinado sujeito assume, mas também uma escritura que possibilita *observar* o outro de um determinado lugar como *observador*. O enunciado intertextual pode ser considerado como a testemunha do sujeito, que exprime a individualidade de quem o utiliza. No objeto estudado, a intertextualidade serve como uma manifestação de concepção de mundo e do outro, já que entre uma representação de linguagem existe um diálogo, ou, entre a narradora-protagonista e uma personagem/imagem, há uma nova performance. Essa construção dialógica da linguagem, produzida por Rezende (2014), em *Quarenta Dias*, pode permitir o estudo dos seus efeitos na narrativa, principalmente, ao acionarmos o Materialismo Lacaniano.

Não é pretendida uma análise psicologizada de Alice, mas sim da produção desta narrativa, como um gênero discursivo, logo, dialógico. Olhar para o intertexto é útil também como um recorte metodológico que considera forma e conteúdo engendrados, um estilo de linguagem para narrar o mundo de maneira única, provocando, por meio desses efeitos discursivos, diversas ressonâncias no sujeito leitor. Da intertextualidade encontrada na obra literária *Quarenta Dias*, com Alice no País das Maravilhas, Poliana e a Barbie, poderemos traçar pontos de congruência entre o “eu ideal”, “ideal do eu” e “supereu”, como esclarecidos no subitem 2.1.

Alice é uma narradora-protagonista redonda, que constrói uma imagem de si, no início da fábula, como a professora Póli, uma referência intertextual a Poliana, personagem do livro homônimo da autora Eleonor H. Porter, de 1913, para depois reconhecer em si mesma traços da Alice de Carroll. Notemos que, partindo da novela, cuja protagonista é uma criança órfã, cuidada pela tia, em ambiente doméstico, ela acionava as características de uma criança aventureira, que conhece um mundo, no qual perpassa por diversas experiências.

Poliana, ao ficar órfã, foi morar com a tia. Nesse novo lar, ela reproduzia, exaustivamente, o “jogo do contente”, que consistia em acreditar que, independentemente da situação, sempre haveria um lado positivo, alegre, bonito para ver-se. Por exemplo, em seu aniversário, a criança queria ganhar uma boneca, mas o que recebera, por engano, foi um par de muletas. Ao invés de ficar triste, ela seguia as instruções dadas pelo pai e sentia-se feliz por

não precisar usá-las: “o jogo é lindo. Desde aquele dia, quando acontece algo ruim, mais engraçado fica o jogo. Difícil foi quando papai morreu e eu fiquei sozinha com as senhoras da Auxiliadora...” (PORTER, 2011, p. 18).

As ações da narrativa de Porter (2011) se movimentam em torno da atitude da menina, que ensinava os adultos a lidarem com as adversidades da vida com uma resignação contente. Há, então, na personagem Poliana, uma condição de otimismo, de felicidade, ensinada pelo pai, que a levava a ignorar, ou a desconhecer, a tristeza que sentia pela perda do pai ou por outros eventos sofridos que ocorriam em sua vida, assim como a sua habilidade e disposição em ensinar essa atitude para as pessoas que a rodeavam. Em outras palavras, um ideal que a criança tentava alcançar para impressionar o olhar do Outro, e identificar-se com o Desejo desta entidade, instaurado por seu pai: um “i(a)”.

A partir deste hipotexto, Alice se descreveu, durante a sua vida na Paraíba, como: feliz, uma mulher equilibrada, organizada, caprichosa, trabalhadora conscienciosa, honesta, respeitadora de regras, centrada, leitora disciplinada, que acreditava que a cortesia e o amor eram coisas indispensáveis para viver-se, além de considerar a sua vida contente e pacífica. Ela cria ser naturalmente feita para ser mãe. Esses adjetivos contribuem, sem dúvida, para que a ordem Simbólica da narrativa seja delineada pela idealização patriarcal dos comportamentos femininos, mas não só isso.

Ancorada nesta ordem Simbólica, instaura-se também um ponto no Imaginário, cuja autoimagem, o I(A), indicava como Alice desejava ser e como ela gostaria de ser vista pelos outros, por intermédio da semelhança que ela percebia existir entre ambas as imagens: Poliana e ela. Por exemplo, ao saber de sua gravidez: “Fiquei radiante e mais ainda quando nasceu uma menina, Como é bom saber que vou ter uma companheira!, quantas coisas vamos poder compartilhar?!, vamos ser felizes pra sempre!” (REZENDE, 2014, p. 30). Essa era uma reação “esperada” por uma mulher diante do anúncio de uma gravidez, é a maneira ética de se comportar, principalmente se considerarmos que o “I(A)” de Alice estava relacionado à imagem de Poliana, a menina que nunca reclamava ou ficava triste.

Contudo, é perceptível, neste trecho destacado, uma empolgação exagerada da narradora-protagonista pelo uso de três pontos de exclamação em um mesmo período (um seguido de interrogação); pela hipérbole “felizes para sempre”, que infere um final maravilhoso de conto de fadas, algo fantasioso, ilusório; e pela insegurança que o ambiente desse momento instaura, haja vista que esse enunciado é construído quando o marido de Alice se encontrava longe de casa, como um militante escondido da ditadura militar, que sequer viu a filha, para não as pôr em perigo.

Após a quarentena, na qual a personagem violou regras explícitas da ordem Simbólica, movida por uma “Lei do Desejo” (uma agência que “diz” para o sujeito agir conforme o seu desejo), ela detectara uma tensão devido às ausências do marido, à insegurança do contexto de ditadura brasileira, no passado-passado, ela insistia em acreditar em sua realidade idealizada:

[...] apesar da tensão crescente e das ausências cada vez mais longas de Aldenor, Tenha cuidado!, não responda a nenhuma pergunta sobre mim, desconverse..., não se preocupe que eu estou seguro, mas tem de ser... Eu acreditava em ser feliz, Aldenor ia voltar, a luta vencida porque era justa, meu bebê saudável, uma menininha tão bonita e risonha (REZENDE, 2014, p. 30).

Nestes pontos descritos, há grande proximidade entre a Poliana que, apesar da morte do pai, mantinha-se feliz, e Alice, que, apesar de órfã, sem os avós que a criaram, o sumiço do marido, as tensões, a falta de semelhança e de proximidade com a filha, a qual se mudara para o Rio Grande do Sul ainda jovem, também construía um discurso sobre si baseado em uma vida de contentamento, perfeição e alegria, talvez como uma tática de sobrevivência: “uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes” (REZENDE, 2014, p. 26).

Com isto, é possível considerar a instância do Imaginário como uma barragem a presença traumatizante do Real, indiciado pela referência às “cicatrizes”, para que a Alice mantivesse a estrutura do Simbólico. Quando ela recebia notícias assustadoras sobre o que acontecia com os resistentes à ditadura, atinha-se à contemplação da maternidade e da filha, como ponto de fuga para seus infortúnios, pois ser feliz, amar a maternidade e a sua filha eram desejos que ela havia sido ensinada a ter, o ponto passível de ser amada por aqueles que a observassem – ou seja, seu eu ideal seguia fixado em Poliana.

Contudo, um outro hipotexto relevante para a caracterização da narradora-protagonista é inserido neste contexto, o da obra *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, de Lewis Carroll (2009), publicado em 1865, cuja protagonista também é denominada Alice. Embora essa presença intertextual possa ser inferida desde o início da narrativa, devido ao nome da narradora-protagonista rezendiana, quando Alice se mudou para o Rio Grande do Sul, a aproximação entre as duas foi estabelecida de maneira explícita, tanto quanto ao estado - “Alice encolhidinha” (REZENDE, 2014, p. 39); “encolhi-me ainda mais, Alice diminuindo, diminuindo, no meu canto do banco de trás” (REZENDE, 2014, p. 40) – quanto pela denominação que ela atribuiu ao novo espaço – o apartamento da Rainha Louca, e o mundo externo, como a sua *Wonderland*. Foi justamente essa referência intertextual que possibilitou que a Alice de Rezende (2014) fosse movida para um espaço fora de seus domínios, elevando os limites de sua ordem ao máximo, a procura de seu *mais-gozar*.

Este reino, no texto de Carroll (2009), era formado por caminhos desconhecidos e personagens “exóticos”. Havia uma monarquia formada por uma Rainha autoritária, que mandava cortar a cabeça de quem a desobedecia ou contrariava, e um Rei mais condescendente. Existiam ainda personagens diversos, que cruzaram o caminho da protagonista e lhe apresentavam experiências divergentes da sua, como o Gato de Cheshire, o Chapeleiro, a Lebre de Março, a Duquesa, o Coelho Branco, o Grifo e a Tartaruga Falsa. Eles proporcionavam à protagonista-criança novos olhares sobre aquilo que era realidade e que ressignificavam a sua experiência e o seu mundo (há uma cena que ilustra isso muito bem, que é “A quadrilha da Lagosta”). Esse percurso de Alice de Carroll, de certa maneira, corresponde à própria jornada da narradora-protagonista Alice-adulta, as demais personagens, como Cícero Araújo, Arthuro, Lola, Milena, Norinha, Elizete; e à coleta de outras experiências, próximas à sua.

Em *Quarenta Dias*: “com um vago sentimento de culpa por estar na cama até tarde, sem ter nada que fazer, resquícios da trabalhadora conscienciosa que eu tinha sido [...] eu sem mais nenhum rumo, nem hábito, nem campanhas, nem vínculos neste mundo. Eu, quem? Alice” (REZENDE, 2014, p. 87), percebemos que a narradora-protagonista busca construir uma trama imaginária, para preencher a abertura deixada pelo Desejo do Outro. Uma resposta que ela desconhece, não consegue traduzir, um ato que lhe permitiria escapar de uma situação insuportável, como a que ela se encontrava no momento da enunciação.

Paralelamente, em *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, a pergunta também se sustenta: “‘Deixe-me pensar: eu *era* a mesma quando me levantei esta manhã? Tenho uma ligeira lembrança de que me senti um bocadinho diferente. Mas, se não sou a mesma, a próxima pergunta é: ‘afinal de contas quem sou eu’ Ah, *este* é o grande enigma’” (CARROLL, 2009, p. 25, grifo do autor). Como a Alice rezendiana, a de Carroll também não consegue traduzir esse Desejo³⁰ do Outro numa missão identificável.

Dito isto, entre as duas personagens, há o enigma sobre o não reconhecimento de si mesma, que perpassaria pelo desconhecimento do que o Outro deseja para elas, algo que se acentuou após os cortes traumáticos de Alice, já que ela também se encontrava em um mundo desconhecido, em um apartamento sem memórias afetivas, hostil, sem familiares. Para corroborar a caracterização desse espaço estereotipado, próximo ao vivido pela personagem britânica, Alice descreveu seu apartamento no Rio Grande do Sul como semelhante a um jogo de xadrez, gigante: “Cheguei a rir por dentro da ironia, lembrando-me das aventuras de minha xará, imaginando se aquilo era uma mensagem pra mim. Quem seria a Rainha desse jogo em

³⁰ Reiteramos que, por Desejo, consideramos um resto que ficou sem ser simbolizado, que sustenta toda ação desejante.

que eu estava metida?” (REZENDE, 2014, p. 41). A intertextualidade acionada propiciava também a caracterização de sua filha: “uma rainha louca com a cara da minha filha passando, num átimo, pela minha imaginação” (REZENDE, 2014, p. 42).

Frente ao questionamento de reconhecimento, solapado quando a filha questionou o “I(A)” (eu ideal) de Alice, mediatizado pelo “i(a)” (ideal do eu) da personagem infantil Poliana, mais a motivação do pedido de Socorro, Alice percebeu uma oportunidade de viver por si: “eu tinha prometido era não ceder a nada nem a ninguém, só voltaria se e quando eu mesma quisesse” (REZENDE, 2014, p. 244), sem a interferência de outras pessoas, seguindo as próprias ordens. Com isso, a Alice de Rezende (2014) foi bombardeada com exigências do supereu, o qual demandava o cumprimento de tarefas impossíveis, como encontrar o filho perdido de outra mulher (uma metáfora para o preenchimento de seu elo perdido consigo e com a filha) e de descobrir o que ela mesma desejava, porque ela era aquilo que diziam que ela era. Isso quer dizer que, nos quarenta dias de peregrinação de Alice, ela foi movida pelo resíduo natural das renúncias de seu desejo, como o de morar em Paris depois do nascimento de Norinha, ou de encontrar um outro marido, de conhecer o mundo...

Alice apenas realocava a sua identidade Simbólica, bem como o espaço Simbólico no qual se encontrava (significante), segura por uma referência literária (significado), estabelecendo-se para além dos domínios de sua “realidade” (significação), de um modo dispersivo, como nunca imaginara que a professora Póli, sempre centrada, leitora disciplinada, fosse capaz, diluindo-se rapidamente no “fluxo de movimento incessante, sem sentido da cidade enorme e desconhecida” (REZENDE, 2014, p. 171). Em *Wonderland*, na qual ela se inseria, ela não estava completamente distante dos *olhos* do Grande Outro, já que ali ele também regia os códigos e regras do Simbólico, mas, por estar distante do seu espaço *habitual*, Alice transgredia os limites de sua ordem porque, ali, havia uma falsa permissão: não era o *seu* mundo; e ali, um supereu sádico e vingativo, calcado nas regras do Simbólico, que lhe instruía a gozar (e as experiências narradas mostram bem como esse “gozar” lacaniano entremeia extremo prazer e extrema dor), descobria o desconhecido. É claro que há ainda um certo “alheamento” dela sobre os limites desse espaço.

Esta composição de Alice, um significante baseado no campo do Imaginário, de uma identificação do eu ideal “I(A)” – de Poliana, cria um excesso de renúncias de Desejo pelas determinações que Alice assumia para ser vista e amada em sua posição social: a de professora Póli, de mãe que amava a maternidade, com uma filha boa e sucedida. Embora a identificação daquilo que ela idealizou para si mantenha o Real escondido, o supereu, atuando na ordem do significante por intermédio de Alice de Carroll –, fez com que esse excesso aparecesse em sua

“superfície”: então, a Alice rezendiana começou a buscar novas formas de satisfazer o vazio que o desconhecimento da identificação com o Desejo do Outro lhe causava.

Alice é a protagonista educada, polida e civilizada com os outros nas interações “reais”, mas o excesso dessa lei se materializou ou encontrou chão fecundo nas ruas de Porto Alegre, em sua *Wonderland*, onde ela agia movida por uma agência que não a deixava sair daquele “poço”, dando-lhe um motivo para estar lá, com a sensação de invisibilidade, estado compreendido de maneira paulatina. Contudo, apenas a identificação Imaginária e o supereu até aqui descritos não são suficientes para compor Alice em uma ordem. Ainda é preciso esclarecer a sua identificação Simbólica, o seu ideal do eu “i(a)”.

Para que o olhar do Outro fosse impressionado, isto é, para que se estabelecesse o ideal do eu “i(a)”, o eu ideal “I(A)”, acionado pelo texto de Poliana, precisaria ser sacrificado³¹, pois, como Žižek (1992, p. 70) assegurou, o “i(a)” seria: “o ponto, no Outro, de onde o sujeito se vê sob a forma que lhe parece passível de ser amada, de onde ele parece digno do amor do Outro, por exemplo, a gratificação, a satisfação experimentada quando sacrificamos nossos interesses imediatos e cumprimos nosso dever...”. Isso significaria que Alice estabeleceria um eu ideal para si, uma imagem que lhe livraria das feridas de seus sofrimentos, mas que só seria possível se aceito pelo Grande Outro, se houvesse um ponto de referência crível marcado no Simbólico. Lembremos ainda que, para que a identificação simbólica ocorresse, a identificação com o outro centrar-se-ia precisamente naquilo que é inimitável, no ponto que escapa à semelhança (diferente do I(A), que se baseia na semelhança – Póli).

Neste sentido, para que Alice fosse reinserida numa ordem sociossimbólica, seria preciso acrescentar um recipiente vazio que amarrasse as três dimensões juntas: o Imaginário, o Simbólico e o Real. Agora, destacamos outro intertexto explícito que é a personagem Barbie, cuja imagem a narradora-protagonista acionou como a sua interlocutora, após o período de quarentena. Isso porque a capa do caderno pautado, no qual Alice escrevia sobre a sua jornada, continha essa imagem estampada. Essa marca de boneca adulta foi criada nos Estados Unidos há mais de 60 anos, e, devido ao sucesso (além de boneca, ela foi protagonista de uma longa série de filmes de animação), significou um ícone da cultura *pop* por muito tempo.

A sua figura icônica acompanhava o movimento de moda da época, variando roupas e cortes de cabelos. A boneca manteve-se, por vários anos, como uma representação de uma mulher loira, magra, alta, atributos veiculados e atrelados à uma imagem da mulher sucedida (não havia Barbie pobre), com olhos azuis e bondosos, sorrisos abertos e felizes, o que

³¹ Por isto, poderíamos pressupor, após a interpretação do Capítulo 3, que a Alice que se identificava com a professora Póli deixara de existir em momento de deambulação.

demonstraria uma preocupação com a estética feminina propagada como um padrão de beleza e de comportamento esperado por uma mulher. Ao acionar essa imagem em *Quarenta Dias*, há, em consonância com Moraes (2017), uma certa referência à reificação da mulher madura e à sua idealização (principalmente após os cinquenta anos da Barbie, em 2009, quando houve festas, desfiles e exposições para comemorar o aniversário da boneca que não envelheceu).

Mas não era só isso. Alice, ao mesmo tempo em que se identificava com esta personagem, também demonstrava um discurso que desprestigiava a boneca, isto é, ela não tinha *vida*, era manuseada conforme a criatividade de quem brinca, como denota o excerto: “‘Bonjour’, mudinha, continue quieta, abra apenas suas páginas que eu vou contando” (REZENDE, 2014, p. 127). Esse trecho, por exemplo, poderia ecoar ironicamente o tratamento que uma sociedade patriarcal dispensa para algumas mulheres: “receba, fique quieta e ouça aquele que manda”. Já a imagem da Barbie corrobora o discurso da invisibilidade da mulher madura dentro desse sistema, como aquela que não pode envelhecer para que continue admirada.

O “não envelhecer” é um tema recorrente entre Alice e interlocutora, quando ela se compara à fisionomia inalterada da boneca:

Não me perguntou nada sobre o pagamento da passagem, **ninguém reparava** em mim, talvez efeito dos meus cabelos que teimo em deixar grisalhos apesar da incansável insistência da Elizete, Credo, Alice, que desleixo!, nem parece que você é uma mulher inteligente e estudada, acha certo parecer uma velha bem antes mesmo de entrar nos sessenta?, tá igualzinha a sua avó, se for por economia me diga que eu conheço salões ótimos e com precinho bem maneiro. Pra ela, Barbie, todas seríamos como você, que já tem a minha idade, não é?, e não mudou de cara esse tempo todo... (REZENDE, 2014, p. 99, grifo nosso).

Outro ponto é a intervenção de Elizete (mediante o discurso indireto livre, dito pela narradora autodiegética) que indicaria, na esteira da iconicidade da Barbie, o recorrente *topos*: para que uma mulher inteligente seja notada e/ou respeitada, ela deve manter uma imagem padrão e jovem, caso não, o seu aspecto físico de “velha”, enunciado aqui como algo pejorativo, estaria associado à sua credibilidade, o que, confundido com desleixo, trará-lhe problemas. Alice demonstrava, durante a sua narrativa, momentos de bastante ironia quanto à existência calada ou inexpressiva da boneca, além de assumir o comando da narrativa de maneira explícita: “Então, Barbie, dormiu bem? Se é que você algum dia despertou... Não tem do que reclamar, que hoje lhe dei muito tempo pra descansar” (REZENDE, 2014, p. 103). Por meio das hipérboles e ironias, poderia denotar um certo desprezo, inclusive, não pela Barbie em si, mas pelo padrão estético, cultural e comportamental que ela representaria: “Não lhe ofereço pra não atrapalhar sua dieta e não estragar sua cinturinha tão incrível...” (REZENDE, 2014, p. 102).

Além disso, ao perceber que não falava mais da filha, Alice destacou o fato de a Barbie ser uma figura sem mãe e nem filhas, o que, talvez, pudesse lhe garantir mais autoridade para julgar se esse fato era bom ou ruim. Entretanto, a narradora zombava da incapacidade da personagem de pensar, de raciocinar, já que a sua cabeça poderia ser descolada do corpo:

Reparou que muitas folhas atrás parei de falar da minha filha? É bom ou mau sinal? Você que nunca teve mãe nem filha deveria poder julgar com mais objetividade. Pena que você não tem nada dentro dessa cabeça, acho... Lembro agora de ter visto na capa de um dos livros que bisbilhotei por aí, acho que de um escritor-fotógrafo paulista que escreve sobre gente de rua, a imagem de uma cabecinha parecida com a sua, decapitada, pobre boneca, rolando na lama de uma sarjeta (REZENDE, 2014, p. 143).

Ou ainda que, em condição de rua, esta figura padronizada de mulher não sobreviveria, o que eleva a legitimidade da narradora-protagonista como aquela que viveu uma situação de vulnerabilidade e estava viva; bem como a sua inutilidade e abandono ao estar “jogada na lama de uma sarjeta”.

Contudo, em alguns trechos, houve um certo reconhecimento entre a imagem de si e da boneca, como: “Não, acho que não vou ter coragem de tacar fogo em você, tem sido tão paciente comigo!, só tranco numa gaveta qualquer, está bem? Você deve estar acostumada a acabar abandonada em gavetas, velhas caixas de brinquedos ou...” (REZENDE, 2014, p. 157). Justamente a suspensão da oração poderia ser subentendida como o fato de ela mesma ter sido “trancada” em um apartamento por sua filha, evento do qual a Barbie, por ser importante, muitas das vezes, apenas no período da infância, era abandonada após o crescimento da criança.

Por fim, após contar a história de Maria Degolada, uma moça, virgem, que havia sido morta por um soldado por negar-lhe sexo, ela percebeu, que, de certa maneira, ambas poderiam ser aproximadas, sim, mas pela diferenciação entre as duas e as Marias: “Fique tranquila: ali não há mais o costume de degolarem Marias e nem sequer de jogar xadrez com peças vivas. Nem eu nem você somos Marias” (REZENDE, 2014, p. 102).

A partir disto, podemos pressupor que, mesmo ao distanciar-se, zombar ou depreciar a Barbie, Alice poderia estar construindo uma metáfora para si mesma. Embora na imagem ambas fossem tão diferentes, havia uma ordem que atravessava as duas, invisibilizando, calando, inutilizando e objetificando-as. As características, cristalizadas e acionadas pelos intertextos elencados, influenciaram, inclusive, a construção composicional da narrativa, como a busca incessante por Cícero Araújo no passado-recente ou a instauração de uma *Wonderland*, onde Alice poderia dar vazão aos resquícios de seus desejos frustrados. Além disso, mesmo após ter perdido um marido para uma ditadura militar, Alice, ao performar os seus atos enunciativos,

como: “minha vida é triste, mas sou contente!”, firmava um compromisso no Imaginário “I(A)”, estruturado por Poliana, no passado-passado, solapado pelo supereu travestido em Alice de Carroll, na *Wonderland*.

Já a Barbie se tornou, no momento do presente da enunciação, a interlocutora da narradora, o que, em uma situação de comunicabilidade intersubjetiva, seria o “tu” da conversa, para quem ela falava de “outros” e, reflexivamente, de si. E é, a partir da representação Simbólica e Imaginária que a Barbie oferece, isto é, a imagem icônica, seja o padrão aceito que ela representa frente ao Grande Outro, que Alice começa a “viver com alguma ordem” (REZENDE, 2014, p. 45). A identificação simbólica com a Barbie desfaz a identificação imaginária que Alice tinha com Poliana. Ela suprime esta mulher “dócil”, isto é, essa imagem é escondida quando ela assumiu a “missão” atribuída pelo supereu, sendo ocupada pela figura e símbolo da boneca em sua rede Simbólica intersubjetiva, modificando completamente o seu conteúdo e aceitação, por meio daquilo que Alice mais odiava no objeto: a não aceitação do envelhecimento da mulher, a sua solidão no mundo, a sua inutilidade e invisibilidade.

Em *Quarenta Dias* (2014), a Barbie é uma interlocutora cuja figura é explícita, com quem Alice falava, mas sem interação, pois era muda, inútil, sendo a escrita um registro Simbólico de seu lapso. Foi para a Barbie que a narradora-protagonista confessou a sua jornada, um objeto que tirou de Alice a responsabilidade de lidar com a sua experiência: “Estou ficando curada da maluquice só por escrever neste caderno? Eita, tratamento barato! Se o remédio é bom, vamos lá, continuar” (REZENDE, 2014, p. 91). Foi a Barbie também que, em um ambiente interno, oferecia um reflexo que ajudou Alice em seu processo de individualização.

A presença da Barbie na capa do caderno não seria importante apenas para demonstrar um sistema ideológico, atravessado pelo patriarcado e o padrão advindo disso, nem só uma presença do capital que ela ilustraria, questões que fariam parte do Imaginário para explicar como a sociedade pensa sobre determinado grupo ou quais são os seus valores cristalizados, mas também aquela que, correlacionada a essa imagem padronizada, contribuiu para reestabelecer o equilíbrio do Simbólico, inserindo Alice novamente em uma ordem sociossimbólica, por meio da escrita, aqui, monológica, sobre uma história atravessada pelas experiências dos outros em sua *Wonderland*. A Barbie seria, portanto, aquela que reaproximaria Alice ao Grande Outro tão conhecido, o retorno para a “realidade” do sonho de Alice.

Segundo Žižek (2010, p. 27), com base na declaração de ter feito algo, algo novo é feito: “a transformação subjetiva ocorre no momento da declaração, não no momento do ato”. Dito isso, a Barbie serviu como meio para um registro de memória útil à transformação subjetiva de Alice para estar pronta novamente a “habitar a sua realidade”, e, ao finalizar a sua escrita,

engavetá-la como se nada houvesse acontecido, pois a sua experiência “transgressora” já havia sido transmitida ao Grande Outro, assim como a maneira como ela se relacionava com o objeto de sua narrativa. Com isso, Alice atingiu o seu objetivo narrativo, interpondo entre ela e o objeto narrado, o mundo externo e seus sujeitos, um terceiro objeto, podendo observar ambas as representações, ser absolvida pelo Grande Outro e lidar com as suas questões cotidianas: “Escrever pra entender ou esquecer” (REZENDE, 2014, p. 45).

A fascinação contemplativa e ambígua de Alice frente ao mundo e aos sujeitos invisíveis fora da “superfície”, ao ser declarada em sua interação Simbólica com a Barbie, deixou de ser neutra, pois o conteúdo relatado foi alterado, o que quer dizer que a vida em quarentena de Alice, que antes não poderia ser explicada, agora possuía uma legitimidade, haja vista que o ponto vazio a ser preenchido, a Barbie, unia as figuras Imaginária-Simbólica *versus* o Real, vivenciado no mundo externo por Alice, para o Grande Outro. É como se, no presente, Alice pudesse e devesse narrar: “a Elizete vai ver se é verdade que eu só não tenho um livro publicado, até hoje, porque tenho preguiça de escrever, como ela diz. Tenho preguiça não, o que não tinha, ou achava que não tinha, era o que dizer” (REZENDE, 2014, p. 77); e narrasse para: “digerir [...] o mais que ainda está embolado nas tripas da minha memória” (REZENDE, 2014, p. 75).

Diferentemente do que Fonseca (2018) afirmou, Alice não se desorganizava ao narrar, porque, mesmo que houvesse a vontade de reconstruir a sua identidade Simbólica a partir da narrativa de outros, há uma reorganização no discurso narrativo, principalmente quando ela estabelece um encontro reflexivo com a Barbie e descreve a sua experiência junto dos sujeitos invisibilizados, após os quarenta dias. Além disso, ao fazer sua narrativa caótica, um indício de seu contato inenarrável com o Real (além-da-significação), Alice reestabeleceu o Simbólico (significante) e o Imaginário (significado) que antes haviam sido desestabilizados pela intriga da narrativa.

3 AQUELE DOS SUJEITOS INVISÍVEIS EM *QUARENTA DIAS*

Após a descrição da narradora-protagonista Alice de *Quarenta Dias*, bem como a sua reintegração em uma ordem Simbólica (no momento da escrita) e as identificações instauradas pela presença de discursos intertextuais, há alguns pontos importantes nesta narrativa que retomamos. Primeiro, Alice chegou a Porto Alegre, sentiu-se perdida, mas resoluta a retomar uma vida, até que Norinha lhe noticiou a partida para o exterior, quando a sua ordem Simbólica foi completamente abalada. Em seguida, ela recebeu um telefonema de Elizete, com um pedido de ajuda para procurar Cícero Araújo, filho de Socorro, que havia partido para o Rio Grande do Sul, mas que há um ano não mandava mais notícias para a mãe.

Movida pelo desejo de outra mãe, ela saiu pelas ruas da capital gaúcha, à procura de alguém que sequer conhecia – e que não encontrou. Durante o processo de deambulação, alguns traços da subjetividade de Alice foram substituídos por uma performance movida por um supereu, em uma aventura. Após o contato com os sujeitos invisíveis, Alice se via como alguém invisibilizada, mas também próxima à figura imagética da Barbie, sua interlocutora.

No subitem 2.2 desta dissertação, falamos do Grande Outro como uma instância reguladora da interação dos sujeitos, que, na narrativa de *Quarenta Dias*, fixou-se como um agente da ordem patriarcal. A ida de Alice para Porto Alegre pode ser considerada como um exemplo de sua tentativa de manter uma harmonia com essa ordem. No entanto, quando Norinha lhe diz sobre sua partida, a narradora-protagonista percebeu-se diante do enigma estarrecedor: o que o Grande Outro queria dela? Se, até então, era manter o afeto da filha, depois da partida dela para um outro país, esse Desejo já não estava mais claro.

Segundo Lacan (apud ŽIŽEK, 2010, p. 55), um sujeito deseja como Outro. Essa afirmativa possui duas implicações: a primeira, o desejo de alguém é estruturado pelo Grande Outro “descentrado” – a ordem Simbólica, isto é, o que se deseja é determinado por esse Terceiro e pelo espaço simbólico em que o sujeito habita; e a segunda, um sujeito só deseja conforme experimenta o Outro como desejante, insondável e opaco. Ao seguir essa segunda via, Žižek (2010) constatou não só que o Outro se dirige a alguém com um Desejo enigmático, como também, nesse movimento, Ele confronta o sujeito com o fato de ele mesmo (o sujeito) não saber o que deseja.

Esta ordem patriarcal atravessava Alice, ensinando-lhe a querer o afeto de sua filha. Para tanto, ela agia como uma “boa” mãe e pessoa; fazia o que lhe era pedido sem questionar, como ela destacou: “Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha (REZENDE, 2014, p. 74); mantinha uma etiqueta de bom

comportamento: “e eu só com a tarefa de garfar o que me serviam e emitir de vez em quando um huuuummm apreciativo, até terminar de comer” (REZENDE, 2014, p. 74). No entanto, Norinha também estava sob julgo desse mesmo Terceiro, o que a impelia a não só querer filhos e família, como também a querer uma carreira acadêmica, algo que, no contexto da narrativa, era aparentemente impossível de ser realizado longe da mãe ou sem que ela precisasse realizar uma escolha entre uma vontade e outra. Afinal, o sujeito feminino parece reprimido pelas mesmas estruturas nas quais se busca uma emancipação.

Neste sentido, após a decisão de Norinha ir para o estrangeiro, Alice, distante de seus deveres, fora confrontada com o vazio de seu desejo. Ela tentava, à sua maneira, responder à pergunta “quem sou eu?”. Esse questionamento pode ser traduzido, à luz de Žižek (1992), à famosa questão lacaniana: “*Che vuoi?*”. A pergunta não significa apenas um “o que você quer?”, mas também um hiato que concerne a um certo “resto”, o qual revela a insistência de um abismo entre significante e significação, como: “você me diz isso, mas, que está querendo me dizer com isso, através disso?” (ŽIŽEK, 1992, p. 110). A partir da interceptação do enigma do Grande Outro, mais o abismo insondável que ela suscita, Alice já não sabia mais o que a instância da ordem patriarcal esperava dela, quando lhe assinalava o que ela deveria ser. Em outras palavras, a narradora-protagonista ouvia o que lhe diziam, mas não compreendia o que queriam dizer com a missão incumbida a ela, até porque, mesmo que ela fosse uma mulher, isso não seria tudo o que a compunha. Logo, o seu discurso narrativo é histericizado: há uma condição de *falta-a-ser*, condição do sujeito castrado³².

A histeria³³, como apontou o filósofo esloveno, é o efeito e o testemunho de uma interpelação malsucedida. Há uma incapacidade do sujeito de satisfazer a identificação simbólica, de assumir completamente e sem coerção a missão simbólica estabelecida por uma ordem, o que suscita a pergunta: “Por que sou o que você me diz que sou?”. Isto é, o que há nesse sujeito que faz o Outro interpelá-lo, saudá-lo como tal, como responsável por uma “missão”? Essa questão histórica revela um abismo do que está no “‘sujeito além do sujeito’, do *objeto dentro do sujeito* que resiste à interpelação, ou seja, à insubordinação do sujeito, à

³² Em Freud, este termo está relacionado à perda e à separação; em Lacan, a castração é a recusa do gozo, da união primordial.

³³ Segundo André Michels (2001), o discurso dominante conseguiu se manter, subjetiva ou, às vezes, institucionalmente, por muito tempo após a extinção das fogueiras da Inquisição. A eliminação física de pessoas, cujas armas eram o sexo e a palavra evidencia a ameaça que elas representavam para a ordem estabelecida e para os discursos em vigor, desde o século XIII. Freud, no século XIX, deixou-se ser ensinado por essas “bocas de ouro” (LACAN, 1991 apud MICHELS, 2001, p. 35), suas primeiras pacientes, que não tinham direito à palavra em nenhum dos discursos tradicionais, sendo acolhidas com reserva no campo médico ou jurista. Qualificá-las de “históricas”, conforme destacou o autor, não deixava de apresentar uma conotação pejorativa. Para ele, o termo pode ter significado um caminho desviado para que a questão da feminilidade pudesse ser ouvida. Nesse sentido, no rastro de Lacan, Michels (2001) considerou que a histeria pode ser lida como uma “histericização do discurso”.

sua inclusão na rede simbólica” (ŽIŽEK, 1992, p. 111, grifo do autor). Alice, por exemplo, resistia à rede Simbólica antes da quarentena.

Ainda de acordo com Žižek (1992), a questão da histórica é uma fala fundadora, que confere a missão simbólica a um sujeito, que, ao nomeá-lo como o seu portador, estabelece ou define o seu lugar na rede Simbólica (significante). Para o autor, essa fala seria a articuladora da experiência de uma fenda, de um abismo que não se reduz entre o significante que lhe representa e o excedente que não é simbolizado. O discurso histórico encarna a “questão do ser”, para justificar, diante dos olhos do Grande Outro, a sua existência. Não é estranho, nesse sentido, que seja justamente em uma fenda, onde Alice procura o seu *agalma*, isto é, um “tesouro secreto” que faria dela quem ela era, justificando a sua presença entre os sujeitos invisibilizados, em uma ordem cuja dominação é masculina, a partir do registro simbólico de seu caderno-diário, o qual será engavetado.

Dito isto, ao retomar a trajetória de Alice, podemos afirmar que a narradora-protagonista, após o corte com a filha, resistiu à ida para o Rio Grande do Sul, a ser avó, assim como resistia a identificar-se com as imagens de outras personagens de sua idade, fosse Elizete, Socorro ou até mesmo a Barbie. Como uma mulher madura, sem marido, de classe média, ela não aceitava as normas ou os preceitos destinados à essa posição, nem a sua “missão” em performatizar uma identidade fixa e esperada para “essa mulher” (cuidar dos netos, casar-se novamente, morar próxima da filha, importar-se com a aparência etc.), mas sim questionava-os. Contudo, após o contato com os sujeitos invisibilizados e durante a sua escrita, ela se aproximou da Barbie, uma figura que, de uma maneira ou de outra, representa um símbolo da beleza, da mulher ideal.

A partir disso, podemos pressupor que, embora ponderemos que a opressão das mulheres ocorra de maneira singular, quase verificável, em uma estrutura hegemônica da ordem patriarcal, de dominação masculina, os mecanismos opressores que circulam Alice, na rede Simbólica apresentada na narrativa, são interseccionados por modalidades raciais, classistas, etárias, étnicas, sexuais e regionais. Por isso, não poderíamos reduzir a compreensão da narradora-protagonista apenas como uma imagem que rompe à ideia padronizada e hegemônica de uma boneca loira, rica, solteira, “cinquentona”, inanimada ou que a corrobora, para, assim, considerá-la livre ou um símbolo libertário das mazelas sociais que lhe circundam.

Recordamos, aqui, que Alice pertencia à uma classe mais abastada, mas isso não a isentava do atravessamento da dominação masculina, a qual relega as mulheres ao espaço da invisibilidade e desacredita de sua palavra, principalmente àquelas que ultrapassaram o seu período de fertilidade e de produção. Todavia, no âmbito privado, quando rescrevia sobre a sua

jornada de busca, sozinha, Alice desvendava aquilo que era estranho a si mesma, a sua condição alheia até então, valendo-se da figura da Barbie para “agradar” o Terceiro que velava por ela. Ela elaborava uma nova discursividade, pautada na palavra, para descrever as suas ações e experiências. Ao realizar esse movimento, tornou visível, por instantes, sujeitos invisibilizados, cuja presença, inqualificável ou inclassificável, incomodava-a e a fazia reagir. Entretanto, não desconsideramos que ao narrar a sua trajetória, num espaço coletivo, aquilo que, normalmente, não é dito ou narrado, transformou-se, sim, em objeto narrável, numa escrita individualizada, quando a narradora-protagonista pode retornar para a sua “realidade” e assumir alguns padrões nessa ordem sociossimbólica.

Dito isto, no subitem 3.1, apresentamos o início do percurso de Alice, nas vilas de Porto Alegre, onde ela encontra sujeitos “comuns”: donas de casa, comerciantes, operários, construtores etc., observando a complementariedade das narrativas coletadas à experienciada por ela. Já no subitem 3.2, apontaremos o escamoteamento de Alice, de pessoa advinda de um meio social abastado, para um sujeito invisibilizado em situação de rua. Aparentemente, coletar e reconstruir essas narrativas poderia ajudá-la a determinar o seu lugar numa ordem Simbólica, diante do Grande Outro, pós-quarentena. Assim, Alice continuou sem reconhecer a causa de seu desejo, como discutido no subitem 3.3, embora, ao questionar o significante-mestre – elemento que lhe garantia uma legibilidade, o qual pode ser fixado pela ordenação dos laços sociais, uma verdade que deveria ser obedecida, e não questionada –, ela exponha um sistema, cujo funcionamento, em “contrato social”, é ignorado por vezes.

3.1 DO PERCURSO INICIAL NA MARIA DEGOLADA

Para responder ao: “por que cabe a mim ser eu?”, Alice deambulou pelas ruas de Porto Alegre. Antes da aposentadoria, em João Pessoa, a narradora-protagonista participava da realidade social de uma professora de francês, em um apartamento próximo à praia. No decorrer da narrativa, deparamo-nos com a presença de alunos com grau de escolaridade de nível superior. Notamos essa presença a partir dos excertos: “uma aluna minha que é antropóloga” (REZENDE, 2014, p. 133); uma “antiga aluna minha no curso de francês, jornalista que havia dado várias voltas ao mundo” (REZENDE, 2014, p. 149); e “fiz uns exercícios de alongamento que uma aluna fisioterapeuta me ensinou” (REZENDE, 2014, p. 150). Além disso, ela participava de um meio com contato direto com a universidade, já que a sua filha estava no doutorado e seu genro, no pós-doutorado.

Já em Porto Alegre, embora sem emprego fixo, ela fora instalada em um apartamento mobiliado, moderno, em um condomínio fechado e novo. De certa maneira, Alice vivia em uma “realidade” encapsulada e protegida. Ela não fazia parte de uma classe desfavorecida, mas se deparou com ela. Naturalmente, em contato com o mundo externo ao ambiente doméstico, ela percebia-se diferente pelo local de onde vinha, pela estranheza de seus costumes e de sua variação linguística, bem como pela mudança do contexto sociossimbólico.

O primeiro lugar onde Alice procurou Cícero, filho de Socorro, foi na Vila Maria Degolada, um local descentralizado. Para entrar nesse espaço, ela passou por três vezes diante de uma rua, indecisa, até que subiu por uma na esquina de um hospital, o Traumatologia e Ortopedia: “Será que aqui também chama esse tipo de coisa simplesmente de O Trauma, como lá em João Pessoa? O riso passou logo, afogado pela volta àquele trauma real e maluco na minha vida, eu andando atrás de mal sabia quem, sem saber por onde” (REZENDE, 2014, p. 101). Ao acionar a palavra “trauma”, mesmo que, inicialmente, ligada a lesões ortopédicas, o termo ganha uma outra conotação quando a narradora-protagonista a relacionou à quase desconhecida motivação de sua busca, que lhe atormentava.

Não podemos desconsiderar que isso indicaria uma entrada de Alice em um campo onde a sua subjetividade estaria em construção, sem mero acaso ou acidente. Indo além, se assinalássemos a conceituação de trauma³⁴, para a teorias lacaniana, na leitura desse momento, perceberíamos, de fato, que a sua busca poderia ser uma metáfora para o seu adentrar a uma cadeia do significante, o Simbólico. Não uma cadeia nova ou diferente, afinal, ainda é pautada no mesmo Grande Outro, mas que lhe tira da cápsula protetora.

É neste momento, cujo início ocorre sob a insígnia do número três, que Alice vai reconstruir a sua história. Afirmamos isso, pois, conforme Ana Beatriz Favero (2009), a leitura de Lacan apontava que seria na aproximação dos elementos traumáticos, originados e fundados numa imagem desintegrada, fora do controle do falante, que os lapsos da história do falante seriam produzidos. Tomemos as ruas de Porto Alegre como esse espaço que Alice não controlava e a imagem dos sujeitos invisibilizados, como algo, no início do encontro, desintegrado, fragmentado (apenas mulheres sofredoras, mães solitárias e filhos perdidos ao meio de uma miséria), cujas histórias favoreceriam a reintegração de Alice na cadeia significante.

Em outras palavras, Alice teve a possibilidade de conhecer a ordem Simbólica, na qual ela se enquadrava, e as suas rachaduras, infortúnios, ao ter contato com significantes diversos

³⁴ Nos *Escritos* e seminários, Lacan considerava como trauma a existência do sujeito na linguagem, a sua dependência ao significante. Isto é, ele representaria a entrada dele no meio significante (FAVERO, 2009).

dos que conheceu até então. Por isso, depois, mediante a identificação de sua jornada e das narrativas alheias, as histórias foram reconhecidas como valorosas e com significados (ela não era a única mãe que sofria e seu sofrimento não era como os das Marias encontradas), mesmo que pautado em seu “eu”, longe da coletividade. Desse modo, poderíamos pressupor que a missão estabelecida pelo discurso da histórica confere a Alice, aqui, nesse conjunto de elementos conectados entre si, a possibilidade de encontrar um lugar para si, posteriormente, na rede Simbólica. Ela só não sabia ainda.

Poderíamos, no entanto, questionar: como isto seria possível, já que ela estava em um local distanciado daquele em que o Grande Outro parecia habitar? Ou melhor: longe do meio tido como central? Vejamos a simbologia do número três, acionado pela quantidade de vezes que Alice passou pelas ruas, titubeando adentrar uma delas. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), esse número corresponderia a uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmo e no indivíduo. Ele sintetiza a unidade de um ser vivo, pois resulta da união entre o céu e a terra. É o número perfeito, a expressão da totalidade, do acabamento: nada mais poderia ser acrescentado. Isso quer dizer que o ser humano, filho do Céu e da Terra, completaria uma grande tríade. Além disso, mencionamos o Sinal da Cruz, o qual simboliza a presença do Pai-Filho-Espírito Santo, um sinal de três movimentos pelo qual o crente pede a benção ou a sua purificação, consagrando-se.

As três voltas dadas por Alice poderiam simbolizar a ideia de uma terminação integral e a futura participação de um mundo invisível, estranho à lógica previamente conhecida por ela. Ela acessaria um lugar ao alto (vide às várias ladeiras que ela subia), quase sagrado (até porque ela se depara com uma capela, uma santa, milagres e crenças populares), suscitando a ideia de um lugar ao Céu. Ela, quanto um ser terrestre, após a experiência encontrada nesse portal, seria uma outra Alice. Portanto, ao dar um tom quase divino e ajustado ao espaço, é bastante significativa a necessidade de ela mover-se como que para consagrar-se previamente, para acessar e compor uma cadeia de significantes, antes desconhecida, comum aos sujeitos invisibilizados.

Surpreendida com a normalidade das casas, a vista normal e pacata, de gente e de vida comum, Alice adentrou a Vila Maria Degolada. A subida era cada vez mais íngreme e a vista foi transformando-se. Ela viu as grades brancas cederem espaço às cercas de tábua descentradas, com muros de tijolos sem reboco:

Daí em diante ouvi, cá e lá, vozes que chamavam, tagarelavam, xingavam, cantarolavam, sem ver de quem vinham. Virei uma esquina qualquer e, de repente, entre dois prediozinhos de primeiro andar, mal-acabados, dei com a

entrada estreita de um beco que se alargava ladeado por portinhas e janelas de todo tamanho e feitio, até um barracão de madeira acinzentada ao fundo. No meio do beco, duas mulheres, uma de cabelos tão louros que pareciam brancos, mais americaninha que você, Barbie, a outra negra, as duas gordas, qualquer traço de juventude já deixado pra trás, escoradas nas vassouras, a papear (REZENDE, 2014, p. 104).

Com esta descrição física do lugar e das pessoas que descobria, Alice estabeleceu um ponto díspar com o espaço de onde vinha, seja de Cabo Branco, um apartamento aconchegante à beira mar, seja do apartamento que parecia cenário de novela em Porto Alegre. Ela também introduziu novas personagens em seu enredo, como não havia acontecido antes: mulheres que dialogavam (lembramos de uma cena em que Norinha, ao levar uma marmita para a mãe, perguntava e respondia por Alice numa profusão desenfreada de fala), denotando uma certa aproximação entre as vizinhas, cujos traços físicos indicavam uma diversidade, inclusive fora do padrão, evidenciado pela “falta de juventude” delas. O fato de estarem escoradas nas vassouras pode ser um indicativo de donas de casas que suspenderam o trabalho – o dever –, por instantes, para “papear” – ter um momento de distração.

É possível notar a composição de uma tríade ainda aqui. Vejamos que a entrada estreita do beco se revelou entre dois prédios. No meio dele, estavam duas mulheres, uma branca, de cabelos loiros, a outra negra. As duas ligadas pelo peso, pela idade e pela ocupação (vassoura). Alice vinha compor a terceira delas. Assim como as portinhas e as janelas que eram de todo tamanho e feitio, mas ainda janelas e portas, as três personagens indicam essa ausência de similaridade ou de padronização, ainda que fossem semelhantes.

Ao perguntar para as duas personagens se estava na Vila Maria Degolada, Alice descobriu que ali havia não só uma capela destinada a Maria que nomeou a vila, como também era uma santa para aquelas pessoas. Embora não houvesse consenso sobre a sua história, o único homem, que se reunira ao grupo formado em torno da mãe de Norinha, confirmou o que Adelaida (mulher negra que havia contado sobre a igreja para a narradora) defendia: uma moça de uns quatorze anos havia sido estuprada e degolada por um soldado: “a gurua era pura, não aceitava nada. Até que ele [soldado] emputeceu, deu de mão numa faca, cortou a cabeça dela, fez o que quis e depois enterrou a menina [...]. A gurua morreu pra resguardar a pureza, morreu santa” (REZENDE, 2014, p. 108).

É uma narrativa singularizada desta Maria. No entanto, quando a estendemos para uma interpretação mais abrangente, já que ela nomeara a vila, tivera uma capela construída em sua homenagem, recebera altares, ofertas e pedidos de milagres, é possível pressupor que a pureza que a menina guardava em vida representaria o tom sublime que havia ali, para Alice. Apesar

das dicotomias, das misérias, tragédias, abusos e opressões, o lugar e seus moradores pareciam transcender. Afinal, como a própria narradora constatou, santa de pobre era fácil de ser canonizada, seja pelo alto sofrimento, seja pela fé em milagres que às vezes é preciso ter.

Alice apontava estas diferenças como causas de problemas existentes entre pobres e ricos, entre os lugares habitados por cada um, criando, assim uma divisão das partes. Embora não se colocasse nesta última classe, ela traça uma caracterização das personagens encontradas como as desafortunadas, aquelas que são “amassadas” pela falta de capital. O que não é mentira, haja vista que grandes infortúnios são ocasionados pela precarização do trabalho desses sujeitos que desenvolvem atividades braçais, bem como a substituição de mão de obra, as casas de madeira ou de tijolos expostos, denotando a falta de dinheiro para investir-se em espaços “agradáveis” aos olhos. Contudo, essa percepção bipartida da narradora-protagonista vai se transformando em uma visão mais múltipla, conforme ela percebia que os problemas tinham relação a outros fatores também, fossem eles raciais, etários, de gênero, étnicos etc.

Esta constatação está bastante relacionada ao fato de que Alice começara não só a reconhecer saberes válidos entre os sujeitos invisibilizados, como também a perceber-se como um deles, embora tivesse uma situação financeira melhor. Por exemplo, foi entre essas personagens que ela, quando questionou se ali morava algum Cícero Araújo, descobriu a potência que a narrativa materna possuía, sendo, em seguida, o seu “abre-te Sésamo” para conseguir informações na rua e narrar a sua história. O primeiro indício disso foi quando, ao dizer sobre Socorro e seu filho perdido, Adelaida ofereceu-lhe ajuda para encontrá-lo, entre os becos de sua vila, onde a narradora-protagonista não poderia andar sozinha.

Neste contato com outros, Alice nomeava cada um deles que contribuíam para a composição de sua narrativa, como uma estratégia para tonar visíveis os sujeitos invisibilizados na narrativa *Quarenta Dias*, além de propiciar-lhes um reconhecimento pela contribuição em seu relato. Por meio do nome de suas personagens, Alice parecia indicar a sua relevância e existência, tornando esse “zé-ninguém” em uma figura digna de ocupar um espaço em sua narrativa, como Sueli, Ronaldo do Nascimento (Ceará da Rede), Dona Firmina, Laurinha, Milena, Severino do Ramo Silva (Galo), Altina, Zelima, Jozélia, Arturo, Suelen, Ronaldinho Paraibano, Penha... Contudo, destacamos que, finalizadas as contribuições dessas personagens para a narrativa, elas desapareciam da mesma.

Por exemplo, Adelaida foi a primeira a construir para ela uma narrativa “de invenção sem peia” (REZENDE, 2014, p. 116) que justificava a sua busca por Cícero Araújo em terras estranhas. A moradora da Vila Maria Degolada, de maneira dramática, conseguia convencer as pessoas do local a fornecer-lhes informações por intermédio de sua própria construção

enunciativa dos fatos que envolviam o sumiço de Cícero: “guri bom, trabalhador, mandava quase todo o salário para a pobrezinha da mãe [...] a mãe coitada, doente, em ponto de morrer, sozinha lá na Bahia [...] a pobre mãe esperando por ele, nem dorme de desespero” (REZENDE, 2014, p. 116).

Da narrativa recriada por Adelaida – que causava riso na protagonista mas, por decoro (ou recalque), essa informação apareceu apenas no ato enunciativo (quando Alice começou a escrever a história), não no momento da enunciação (quando Alice teve a experiência): “eu com um pouco de vontade de rir, pensando na Socorro toda enfeitada e perfumada com os badulaques da Avon que vendia” (REZENDE, 2014, p. 116) –, foi que Alice descobriu que a história de “mãe desesperada procurando por filho perdido” era uma constante, o que lhe deu maior legitimidade para continuar a sua peregrinação. É notória, aqui, a relevância das invenções apreendidas no discurso narrativo de Alice, pois, a partir delas, ela “contava exagerando só um pouquinho a dramaticidade da coisa, que eu nem tenho talento para isso...” (REZENDE, 2014, p. 129).

Diferentemente de Adelaida, Alice conhecia a mãe de Cícero, sabia que ela não morava na Bahia, mas sim na Paraíba, que ela ostentava uma imagem destoante da imaginada e recontada pela colega, além de que não há indícios na narrativa que permita afirmar que o filho lhe mandasse dinheiro. Entretanto, a dramaticidade atribuída pela moradora da Vila Maria Degolada, acionada por elementos como “a ponto de morrer”, “coitada”, “doente”, “sozinha”, “esperando por ele”, “nem dorme”, “desespero”, é o que gera uma empatia para que as pessoas interrogadas lhes dessem atenção, para que Alice também percebesse a potência dessa dor.

É como se estes significantes trouxessem para o discurso narrativo a imagem esperada de uma mãe nordestina que perdera um filho. A ideia de uma mulher que, mesmo distante da prole, continuaria as suas atividades de trabalho, que se manteria adornada e perfumada, causa riso em Alice, em contraposição, a primeira imagem. E é com esta que ela se identificou e construiu a sua narrativa, aprendida com Adelaida.

Alice, enquanto procurava Cícero, prometia voltar para encontrar várias das personagens nomeadas, como Adelaida, o que, dentro de si, sabia que não aconteceria, pois sequer conseguiria encontrar o local novamente, como indica o trecho: “Eu prometi que voltava, mesmo tendo a certeza de que nunca mais acertaria com o beco onde ela morava” (REZENDE, 2014, p. 122). Algo que denotaria a fugacidade desses encontros, os quais, apesar de relevantes para a composição da verossimilhança da fuga da narradora-protagonista e de oferecer um tema, não caberiam em sua existência fora da invenção. Essa narrativa paradoxal parece indicar uma aceitação dessas figuras invisíveis, em alguns momentos vistas, sem que houvesse, de fato, um

lugar para elas na “sala de visitas” da mãe de Norinha, que possuía um apartamento no centro da cidade de Porto Alegre e que contava uma narrativa sobre a dor de uma outra mãe.

Apesar de viver quarenta dias na rua, junto de sujeitos advindos de uma outra realidade sociocultural, Alice sabia que seria um período passageiro, para o qual haveria uma saída, diferentemente desses outros, cuja vida era ao que se via: gente comum, com casas comuns, que depois se transformam, conforme a subida do morro, em favelas e becos, com casas decadentes ou não finalizadas. Alice se parecia com eles, a ponto de confundir-se, mas essa semelhança oculta a sua verdadeira situação social, que torna a sua experiência uma “aventura”, podendo ser interrompida quando ela assim o desejasse. Em comparação, por um lado, há Alice, narradora-protagonista do meio intelectual, que já havia feito intercâmbio em Paris, mas que não possuía autenticidade para o seu relato, que se sentia vazia, sem ter o que contar; de outro, a Adelaida, uma personagem disposta a ajudar a nova colega, que andou muito procurando Cícero junto dela, com capacidade de comunicação e de argumentação, bem como o de fabular e de recriar, sem possuir a legitimidade para isso.

Entretanto, ao considerar as outras personagens, que estavam em estado de vulnerabilidade social, Alice percebia que a sua condição era diversa das outras mulheres. Isso porque a ausência de sua filha era decorrente também de sua própria ação de não lhe dar notícias depois do jantar, como ela afirmou: “A essa altura, meu caso, de minha própria filha desaparecida, simplesmente porque eu me recusava a ter mais notícias dela, começava a me parecer banal” (REZENDE, 2014, p. 118). Perceber isso acarretou uma reconfiguração, no momento enunciativo, sobre a importância que ela havia atribuído a sua condição: afinal, ela ainda tinha uma casa e sua filha não tinha realmente sumido.

Com este seu percurso no mundo externo, Alice “vinha ganhando calma por dentro que havia muito não sentia, as falas, emoções e estranhezas do mundo maior me chamando pra fora e a minha própria amargura encolhendo-se num canto discreto” (REZENDE, 2014, p. 120). Desse trecho, percebemos que, ao ter empatia com as outras personagens, Alice saía do seu mundo privado, para encontrar-se em um meio coletivo, mais “real”, algo que a sensibilizava, ao ponto de seus desprazeres serem minimizados.

Após a ida à Maria Degolada, Alice mantinha a sua jornada de busca em ônibus, nos quais ela ignorava o pagamento da passagem ou então se sentava em assentos reservados para pessoas idosas ou portadoras de alguma deficiência, como clara quebra de normas: “logo acima de uma plaquinha que ignorei: Assentos reservados a idosos e portadores etc. Nem tanto ao mar, Alice, pensei, na velocidade em que você está se deteriorando, daqui a pouco você vira idosa por lei” (REZENDE, 2014, p. 144).

Há duas afirmativas nesta oração, que podemos observar. A primeira é que Alice, como mulher madura, via a fase idosa como uma deterioração, algo paralelo à sua condição de rua, sem banho, sem roupas limpas, com fome e exausta. De maneira análoga, ser idosa e ser uma pessoa em situação de rua, apesar de condições diferentes, possuem um significado semelhante para a narradora-protagonista: ela estaria em um estado ou condição decadente, sem serventia e danificada. Dessa maneira, percebemos um discurso narrativo cuja reverberação está bastante atrelada ao que um Grande Outro, fixado numa ordem patriarcal, de dominação masculina, poderia representar ou determinar, seja para a mulher madura, para a idosa, seja ainda para a mulher improdutiva – econômica ou biologicamente.

O que nos leva a segunda afirmativa. Ao dizer “idosa por lei”, subtemos a submissão às regras estipuladas por este Grande Outro, não só uma idosa que poderia sentar-se, seguindo as ordens, nos bancos lhe destinado, mas também uma idosa que precisaria enfrentar os desafios que essa etapa significa. Por exemplo, o Brasil não possui políticas públicas consistentes para essa população, principalmente àquelas que se encontram em estado de pobreza. Quem envelhece no país, além de precisar lidar com as violências ou preconceitos do Estado, da família e da sociedade, há as mudanças que ocorrem com o aumento da idade, como as físicas, psicológicas, neurológicas, fisiológicas e sociais, pontos que alteram a relação de um sujeito com o outro.

Neste sentido, a possibilidade de ficar incapacitada de afazeres diários, dependente dos familiares, com baixa capacidade financeira e perspectivas de vida, além das perdas de pessoas são algumas questões que consomem a mulher próxima à fase idosa. Sair às ruas parece, portanto, uma maneira de Alice fugir ou ainda a desafiar essas condições também, até porque, se considerarmos a existência da “lei”, sabemos que toda ordem já supõe a sua transgressão, algo bem simbolizado quando a narradora-protagonista ocupava lugares destinados a um grupo do qual ela ainda não fazia parte ou aproveitava direitos (como o de não pagar passagem) que ainda não eram os seus.

Nos momentos de traslado, Alice aproveitava para pensar em Cícero Araújo, dormir embalada pelo balançar do veículo ou para conversar com outras pessoas, como é o caso de Altina, uma cuidadora que encontrara nos bancos de ônibus. Essa passageira contou-lhe que cuidava de uma idosa, sozinha, sem família, meio esquecida. Relato bastante intrigante se considerarmos as transgressões de Alice e sua significação, elencadas anteriormente. É como se os dizeres de Altina viessem complementar as inseguranças que a narradora-protagonista tentava relegar a um canto esquecido de sua memória.

Depois de falar da mulher de quem cuidava, Altina revelou que era a mais nova dos irmãos, que não se casara e cuidara dos pais até morrerem. Os irmãos homens, segundo ela, não se importavam: “Tu sabe como é, homem não cuida. É o que sei fazer, cuidar” (REZENDE, 2014, p. 145). Com isso, há uma prerrogativa de quem os cuidados, seja familiar, seja doméstico, seriam de responsabilidade feminina, algo inato a elas, pois a ocupação do homem não estaria relacionada ao ato de cuidar, mas, sim, ao de prover, ao de ter uma linhagem etc. Contudo, com a morte dos pais, Altina, ao invés de questionar essa identidade Simbólica, colada em si, ela continuava desempenhando-a. A resignação dela é tamanha que, quando a casa dos pais fora vendida para que o dinheiro fosse dividido entre os herdeiros, ela considerava justo porque era um bem de todos, o que não é uma inverdade, embora seja uma atitude severa, até porque, devido a esse consenso entre irmãos, ela ficaria desabrigada, se não fosse o acolhimento de uma sobrinha.

É interessante destacar a relevância desta personagem para a composição da narrativa, pois, de certa maneira, Altina precisava de um serviço noturno para manter-se com um ente familiar, sem ter casa ou bens ou outras pessoas que olhassem por ela. Além disso, por ser uma cuidadora, em seu relato, ela evidencia a vida de uma pessoa adoecida, idosa e solitária para Alice. Altina tinha uma sobrinha para abrigá-la, mas não possuía bens; a outra era solitária, mas era assistida por enfermeira e cuidadoras, aparentemente, por poder pagar por essa assistência. Após esse episódio, Alice começou a ficar nervosa, distraída e tensa, não mais olhando para a sua aventura como uma imersão de um “buraco”, mas pensando nas “moças-velhas” que conhecia em sua terra, com uma história de vida comum, morando de favor em casa de algum sobrinho.

Surgiu ainda uma sensação de estar “fraudando” as pessoas, junto da fome e da exaustão, afinal, ela tinha bens, familiares, colegas, renda fixa, um certo poder aquisitivo, embora não se sentisse pertencente a ordem Simbólica, que lhe esculpia uma identidade a ser vestida. Então, o discurso e a caracterização de Alice se deterioram mais um pouco, o que é mostrado para a pessoa leitora, seja por meio do fluxo de consciência um tanto desconexo, que se torna frequente, seja pelas ações, que não correspondem mais à Alice que levava a vida da professora Póli. Ela mesma admitiu: “arrastei-me até o pipoqueiro, perguntando-me desde que horas estava ali, se tinha casa à qual voltar, se só comia pipoca o dia inteiro, minha cabeça a andar à roda, agarrando-se a fiapos de pensamento sem sentido” (REZENDE, 2014, p. 147). Como demonstrado anteriormente, para ganhar calma, a narradora-protagonista escondia em um canto os seus desprazeres, mas, de modo aparente, as questões que a levaram à deambulação,

sobressaiam-se nos discursos de outras personagens, o que a desestabilizava. Para conter-se, ela agarrava-se em pensamentos desconexos e incoerentes.

Não tanto assim, é claro. Afinal, o que Alice questionava ao se direcionar ao pipoqueiro era sobre condições da sua vida, algo que, normalmente, não pensamos ao depararmo-nos com um prestador de serviço. O relevante não seria a sua alimentação, se ele possuiria moradia, qual seria o seu tempo de trabalho integral, se estaria cansado ou não, mas apenas o produto ou serviço que nos oferta e a troca simbólica firmada ali.

Além disso, é notória a mudança evidenciada pela alimentação de Alice. Antes do período de quarenta dias, ela consumia alimentos mais nutritivos, finos, ou que denotavam a sua origem ou, até mesmo, a de suas avós. No entanto, no momento da quarentena, a narradora-protagonista, alimentava-se de *fast food*, frituras, pratos prontos, sem a preocupação em consumir algo com valor nutritivo. Antonio Candido (2000), em *Literatura e Sociedade*, destacou que, na literatura, a alimentação pode aparecer como um elemento descritivo ou de composição de cenário, bem como pode acrescentar um caráter simbólico para o aspecto estético.

Num primeiro momento, os alimentos que Alice consumia apareciam para retomar uma lembrança nostálgica da época em que vivia com a avó, para indicar também a sua preocupação em servir algo típico de seu estado aos parentes e Norinha, sendo motores de emoção. No jantar com a filha, quando Norinha lhe ofereceu uma lasanha, uma cuca de frutas cristalizadas e farofa doce por cima, um alimento ornamental e receita de sua sogra, percebemos a mudança de costumes e o valor agregado a esses produtos, bem como a sua tentativa de impressionar a mãe, com uma receita da família de Umberto. A preocupação não era especificamente a nutrição ou a saciedade da fome, mas sim uma formalidade agradável que encaminhava e indicava as modificações que se dariam no enredo.

Já em quarentena, os alimentos tornam-se escassos e o dinheiro, contado. Então, Alice optava sempre pelo mais barato, chegando a alimentar-se, com Lola, colega que encontrara nas ruas, com pouquíssimo dinheiro. Nesse período, esses alimentos mais básicos saciavam-na. Eles deixam de ser ornamentais ou estritamente simbólicos, para serem retratados simplesmente como comida, haja vista a necessidade de a narradora-protagonista aplacar a fome. Portanto, como Candido (2010, p. 60) salientou, nesse estado, o alimento pode ser “um componente do mundo e uma das manifestações da condição econômica”, numa narrativa literária.

De acordo com o Candido (2010), conforme os gêneros literários apreendiam normas severas de composição, nos gêneros secundários, os quais retratavam as classes mais baixas, a alimentação era representada de maneira mais realista ou até mesmo grotesca, com conotações

distantes do lirismo ou do trágico. Para o sociólogo, alimentos comuns das classes baixas poderiam indicar um contraste entre o ideal e a vulgaridade, isso porque, conforme ele apontou, os grupos mais abastados têm o problema do abastecimento regular resolvido, enquanto, em outras classes, o alimento estaria ainda ligado à sua realidade básica de comida, revelando, assim, os diversos contextos sociais retratados.

Não seria aleatória, então, a alteração alimentar de Alice no decorrer de sua trama. Ela potencializa, no plano estético (e até no gênero se consideramos o diário, um gênero “menor”), o contexto do qual ela advinha, e aquele que, nas ruas, ela se inseria. Isso porque os alimentos descritos, em sua deambulação, estão associados, sim, às classes mais baixas. E são eles que substituem, ironicamente, as finas uvas da Serra Gaúcha imaginadas por Alice.

Voltemos à cena das pipocas. Ao comprar as pipocas do pipoqueiro que estava próximo, a narradora-protagonista descreveu que “enfiou na boca, de uma só vez, o maior punhado de pipocas que pude, sem me importar com as poucas que escaparam e foram ao chão. Engasguei-me [...] a ex-professora Póli cuspiu um jorro de piruás, [...] encostada num poste de lugar nenhum, o mundo escurecendo” (REZENDE, 2014, p. 148). Esse trecho evidencia a fome dela, à qual ela responde de modo um tanto grotesco. Não que Alice devesse ser fina nessas condições, mas corrobora à afirmação de Candido (2010), de que devido à fome, a alimentação daqueles cujo problema de abastecimento ainda não fora resolvido, é vulgar, é grotesco, realista. Não importava o que ela comesse, desde que comesse. Nesse ato de desespero, ao colocar muitos grãos na boca, impulsivamente, para aplacar uma necessidade física ou, além, para sufocar uma dor ou tentar preencher um vazio interno, ela se engasgara.

Ela fora socorrida por uma mulher, Zelima. Alice obedecia a suas ordens. Essa personagem que a socorrera era negra, com roupas baratas, sandálias gastas e usava um saco plástico ao invés de bolsa. Esperava, no hospital em que Alice se abrigaria, notícias do filho, que havia sido atropelado por uma moto. A narradora-protagonista fora amparada e guiada por uma mulher, pobre, negra e envelhecida, que estava com um filho acidentado e internado, de quem ela esperava notícias³⁵.

Aqui, depois de descobrir que história de mãe sofredora era uma constante coletiva, e não um problema apenas individual, é possível notar a maneira como o sistema patriarcal operava entre as mulheres de uma classe social diferente de Alice, o que tornava os seus infortúnios “menores”, ao ponto de ela acionar os problemas de outra mãe. Havia, por enquanto,

³⁵ Evento bastante análogo com o descrito por Rezende, na introdução desta dissertação. Após deparar-se com a mãe de Biu, atropelado por uma moto, é que a autora resolveu ajudar as outras pessoas que se encontravam no hospital. Dessa experiência, surgiu a ideia do romance *Quarenta Dias*.

a sua falta de autonomia para sobreviver em um mundo, cujo funcionamento e mecanismos não lhe eram tão claros, como não são muitas das vezes. Desse momento, a narradora-protagonista de *Quarenta Dias* decidiu manter-se “escondida ali, invisível entre os invisíveis [...] espiando, por todo o tempo [...], aquele pedaço de mundo no qual tudo que a cidade quer esconder abre-se como um abcesso supurado” (REZENDE, 2014, p. 150).

Com este trecho, podemos compreender o que seria invisível na narrativa de *Quarenta Dias*. Vejamos, Alice resolveu estar entre invisíveis para que não fosse vista. Ela era uma mulher madura, logo, invisibilizada de certa forma, mas assumiu a condição de rua para não ser mais vista, fosse pela filha e pelo genro, fosse por outras pessoas. Mesmo com dificuldades de adaptação, mantinha-se escondida dos mecanismos que a interpelavam, para, distante deles, descobrir o que ela era para além daquilo que viam ou esperavam dela. Dali, ela espiava o que não costumava espiar, percebia um pedaço de mundo que era, normalmente, escondido ou ignorado, e, como uma esponja, retinha o conteúdo daquilo que espreitava.

O mais interessante da caracterização deste mundo onde os invisíveis viviam é que ela o caracterizava como um abcesso supurado. Embora, na narrativa, Alice insinue que exista uma tentativa de esconder essa ferida – que causa asco ou dor, podendo ser lida, inclusive, como um sintoma de alguma doença, um excesso num sistema –, para baixo do que seria a “superfície”, ela ainda desata para fora, mostrando-se ou, ao menos, indicando a sua existência de alguma maneira (seja a vermelhidão, seja a febre, seja o pus em supuração).

Se ainda examinarmos os dois vocábulos, notamos que é algo que se desenvolve no interior de algum corpo e sobressai-se à pele; que, por mais que o ignoremos, ele ainda está ali, causando desconforto, vergonha ou indicando alguma enfermidade. Uma metáfora certa para o que seria um sujeito invisível. Aquele que, mesmo que um sistema tente escondê-lo ou então de ele mesmo refugiar-se em cantos ou frestas, a sua presença é sentida, indicando algum excesso. Ou, para quem olhar com atenção, ele existe e indica algum incômodo, alguma “inflamação” ou “doença” numa estrutura.

Mas como esta analogia apresentada por Alice, para os sujeitos invisíveis, poderia ser interpretada à luz do Materialismo Lacaniano? O termo “sinthoma” parece oferecer um aparato teórico para compreendermos a presença inquietante dos invisibilizados desta narrativa, no momento da quarentena, via imagem de abcesso apontada anteriormente. Devido a essa possibilidade, ponderemos a respeito do conceito.

Para Freud, como Žižek (1992; 2010) salientou, quando o sintoma é desenvolvido, há a produção de uma mensagem codificada sobre segredos íntimos, desejos e traumas inconscientes, cuja mensagem, antes de seu deciframento, não pode ser lida por ninguém.

Entretanto, como percebido posteriormente, o sintoma conceituado por Freud costumava a persistir. Por quê? Fora perguntado. A isso, Lacan respondeu que sua dissolução não acontecia efetivamente devido à sua ligação com o gozo. Para o francês, o termo que recebeu o neologismo: *sinthoma*, significaria uma espécie de átomo do gozo, uma síntese de linguagem e gozo, com unidades de signos transpassadas pelo gozo³⁶. Logo, é por meio do *sinthoma* que o sujeito o organiza (o gozo). Assim, como Žižek (1992) considerou: o sujeito ama o seu *sinthoma* como a si mesmo, afinal, negar o *sinthoma* é também negar o seu gozo.

Por isto, o *sinthoma*, como proposto por Lacan, provoca certo mal-estar e descontentamento, mas a sua interpretação, o seu sentido e o seu reconhecimento intersubjetivo são aceitos com prazer, sendo uma fonte de satisfação intelectual e subjetiva. Mesmo que haja esse prazer imenso, a presença “*sinthomal*” causa constrangimento e vergonha diante dos outros. Em outras palavras, de acordo com Žižek (1992), ele é maneira como o sujeito evitaria a loucura, a maneira pela qual ele escolhe algo para evitar a destruição de sua ordem Simbólica. Graças a essa ligação do possível gozo com uma formação na cadeia do significante, via *sinthoma*, é que existe a garantia de uma consistência do ser no mundo. Portanto, o *sinthoma* pode se sintetizado como um elemento que causa uma série de perturbações, mas a sua ausência causaria uma catástrofe.

Para ilustrar, na compreensão de Žižek (1992), o discurso capitalista pode ser considerado um discurso histérico, preposição ligada à afirmativa de Lacan de que foi Marx quem descobriu o seu (do capitalismo) *sinthoma*. Com base nisso, o filósofo questionou o que o capitalismo-histérico produziria como seu *sinthoma*? A sua conclusão foi: o proletariado. É ele o elemento irracional da totalidade capitalista, isto é, é uma classe cuja existência nega a racionalidade dessa ordem, evidenciando um mecanismo social falho, que causa vergonha, perturbação, embora a sua permanência seja necessária para a ordenação do mundo social como conhecemos.

Lacan sublinhou que a demonstração marxista de que os fenômenos tidos como desvios, deformações ou degenerações do funcionamento “normal” da sociedade, como as crises, guerras, pandemias, as quais poderiam ser eliminadas para uma melhoria no sistema, são, todavia, produtos necessários para o funcionamento do próprio sistema. Dessa constatação, ele

³⁶ Relembremos que “gozo” possui um caráter excessivo, uma intrusão que traz mais dor do que prazer. É, frequentemente a partir do século XX, algo encarado como um tipo de dever ético estranho e distorcido, por injunção do supereu sádico. Vejamos que, no subitem 2.3, consideramos que Alice se encontrava, no período de quarentena, sob as injunções dessa instância, materializadas pelo intertexto com a obra de Carroll, o que lhe trazia uma certa culpa.

reconheceu, no excesso, no descarrilamento, a chave para o funcionamento do aparelho social, isto é, o *sinthoma* é necessário para que o mecanismo continue em funcionamento.

A partir disto, podemos avançar na compreensão destes sujeitos na narrativa de *Quarenta Dias*. Ou seja, ao considerarmos a narrativa de Alice como histórica, qual seria o *sinthoma* que surge diante de seus olhos? Seria a existência dos sujeitos invisíveis?

Primeiramente, são eles que propiciam para Alice a compreensão de que a figura da mãe é sofredora, que há diversas mulheres que são atravessadas por uma ordem patriarcal, de dominação masculina, que as relega à subalternidade. São os sujeitos invisíveis que invocam, aos seus olhos, as condições de trabalho precárias, como mão de obra substituível e descartável. São eles que demonstram o quanto uma identidade pode ser mutável quando se encontra em estado de migração, por exemplo. É uma direção que segura Alice e auxilia-a a compor, paradoxalmente, a sua subjetividade em busca. Esses sujeitos que a narradora-protagonista encontrava correspondem a um elemento que lhe produz uma resposta, uma garantia de consistência de sua ordem Simbólica. Eles, ainda, de maneira indireta, mantêm a consistência desse mundo narrativo que ela narrava. A ausência deles, o desaparecimento puro ou simples, causaria um desastre, seja no campo estético, composicional, seja no temático.

De maneira contraditória, são estes traços dos sujeitos invisíveis na obra que causam, em Alice, um mal-estar, uma incompreensão, um rancor, além de vergonha e constrangimento quando se imaginava diante de Elizete ou Norinha como se encontrava. Inclusive, é a vergonha de sua condição invisibilizada que a faz negar a sua condição de rua para Lola, alguém que, declaradamente, fazia parte desse conjunto de sujeitos.

Elencadas estas características, poderíamos, sim, considerar os sujeitos invisíveis, narrados por Alice, em *Quarenta Dias*, o *sinthoma* dessa obra, como a resposta do discurso histericizado da narradora-protagonista. Eles são o abscesso, uma inflamação que indica uma desordem na ordem sociossimbólica em relação à narrativa pré-quarentena, isto é, uma narrativa coesa e límpida, moderna, garantida, organizada, previsível etc., sem os quais, Alice estaria completamente perdida, logo, o seu mundo criado, insustentável. A existência excessiva e perturbadora deles é necessária para que haja o devido funcionamento do mecanismo social dessa narrativa. Dessa maneira, os sujeitos invisíveis habitam grandíssima parte de um mundo antes desconhecido, como Alice percebera em sua deambulação, sendo mantidos longe de uma “superfície” passível de ser vista, já que, ao serem notados, causariam um desagrado a ser evitado.

Não foi à toa que o pipoqueiro tenha sido a figura que destruiu bastante a “calmaria” que Alice vinha sentido por estar escondida entre outras personagens não vistas.

Acumulados os sentires, o vendedor de pipocas desencadeou uma consciência, em Alice, tanto que, ao vê-lo, efetivamente, ela passou a perguntar-se tudo aquilo que ignoramos ao depararmos com uma pessoa “comum”, por reduzirmos a sua existência apenas àquilo que vemos numa exterioridade: um pipoqueiro que vende pipocas. O que ele come? O que ele sente? Ele tem local para morar? Quando descansou? Alguém o espera? Há segurança? Quais são suas preferências? Ele sabe ler? Sempre quis ser pipoqueiro? Ter consciência desses questionamentos é estarrecedor para ela, ao ponto de engasgá-la. A mensagem a ser decodificada a sufocara por instantes.

Se assumirmos que os sujeitos invisíveis podem ser lidos, na economia da narrativa de *Quarenta Dias*, como o *sinthoma* perturbador, pressupomos que, por meio deles, Alice tentava reorganizar o seu gozo demandado pelo supereu. O seu reconhecimento, embora difícil, ocorria com prazer, se considerarmos o seu encontro com eles como uma fonte de satisfação intelectual e criativa, bem como de autoafirmação. Não seria estranho que, após os quarenta dias, Alice optasse por escrever essas narrativas: afinal, a presença materializada desses sujeitos, numa história que seria engavetada³⁷, é uma boa maneira de evitar a destruição de sua ordem Simbólica e garantir a sua consistência no mundo. Assim, a sua narrativa deambulatória, na qual ela se deparava com esses sujeitos invisibilizados, *sinthomas* de uma (des)ordem social, indicava uma mensagem codificada, mesmo que intragável, que deveria ser decifrada por meio de uma interpretação, baseada na proximidade das narrativas intercambiadas.

O romance *Quarenta Dias*, ao ser lido como uma obra que narra sobre sujeitos invisíveis, verificamos que a presença desses personagens seria uma representação “*sinthomal*” daquele mundo que Alice visitara. Deparar-se com eles foi uma ação resultante da histericização de seu discurso, mais as interpelações do supereu que demandava o gozo, por meio, por exemplo, do questionamento das opressões e das violências, consequentes de uma ordem patriarcal, de dominação masculina. Além dela, há ainda fatores como o acesso a bens culturais, econômicos, educacionais e de saúde atravessados por uma diferença de classe, de gênero, idade, etnia, e raça etc.

Do lugar entre invisíveis *sinthomais*, Alice percebia pontos divergentes entre os dois mundos. Como, no saguão do hospital, ela ouvira a conversa de dois médicos: “com mútuos tapas nas costas e um bocado de tchê, bueno, trilegal! Bah!” (REZENDE, 2014, 151). Um estava chegando, o outro, saindo. Este último, naquele dia, teria uma “folga merecida”, pois o aparelho de topografia havia ido para a manutenção. Nesse momento, ela olhou para os rostos

³⁷ Se é *sinthoma*, não poderia simplesmente desaparecer, então como Alice os engavetou? Esse ato será discutido no subitem 3.3.

oprimidos do saguão de pessoas que esperavam notícias de alguém, quando sentiu uma nova revolta aproximando-se:

E aquele moço não tinha estudado medicina?, pra prestar serviço à máquina?, com tanto doente entrando e saindo, ele não é capaz de dar ajuda aos outros, não? É tanta especialização, tanto estudo que a gente é que paga, pra ficar cada um só com um pedacinho de corpo ou uma máquina pra cuidar (REZENDE, 2014, p. 152).

Com este trecho, é clara a relação entre estes dois doutores, Altina e ao pipoqueiro (que já havia retornado para o seu posto de trabalho após o período noturno, que não tinha tido uma “folga merecida”). Quanto a Altina, a aproximação é ainda mais evidente, pois ela também cuidava de pessoas, embora não detivesse o reconhecimento que os profissionais da saúde recebiam ou os saberes específicos dessa profissão, mas, querendo ou não, nessa cadeia significativa revelada por Alice, Altina também era responsável por vidas. Além disso, a narradora-protagonista retomou, mais uma vez, a supervalorização da máquina em detrimento das pessoas, a fragmentação do saber, bem como as inúmeras especializações, indiretamente, acionando a carreira do genro e da filha. Há, ainda, a diferença etária entre ela, que observava, e os dois jovens observados: “será que eu estava era com inveja de serem assim tão jovens, Barbie?” (REZENDE, 2014, p. 158).

O descontentamento e o rancor de Alice podem ser, sim, decorrentes desta inveja que ela parece reconhecer no momento da enunciação. Nesse sentido, ponderemos que Žižek (2010), na esteira de Lacan, revelou que a inveja e o ressentimento são elementos constitutivos de desejo humano. Quando o filósofo comenta uma crítica à teoria da justiça de Jean-Pierre Dupuy, isto é, a justiça social em uma sociedade justa se pautaria na tolerância das desigualdades sociais, o que significa que a justiça só seria suportada quando a ajuda se destinasse aos sujeitos que se encontram numa parte inferior da classe social, cujas desigualdades fossem naturais. Contudo, para o filósofo esloveno, uma sociedade baseada nessa justiça criaria condições para ressentimentos, pois, nela, o sujeito desfavorecido saberia que o seu *status* inferior é justificável, sendo privado de culpar a injustiça social por seu fracasso. Portanto, o que o capitalismo de mercado (longe de defendê-lo) oferece para um sujeito é que ele pode considerar a sua falta de sucesso como “imerecida”, casual ou circunstancial.

É neste ponto que podemos incluir a ideia de Lacan (apud ŽIŽEK, 2010, p. 50) de que a justiça, como igualdade, fundamenta-se na inveja: “nossa inveja do outro que tem o que não temos, e que se deleita com isso”. Em um primeiro momento, subentendemos que a indignação de Alice se dirige aos médicos devido ao *status* de doutores, a uma certa alegria que eles

compartilhavam, a existência de uma folga por terem trabalho. Ao incluir a “inveja” em seu discurso narrativo como uma possibilidade, percebemos que ela não tinha naquele momento: a juventude deles, nem um trabalho, sequer a alegria e a cumplicidade que ela descreveu, no quadro visto com amargura. O discurso primeiro, que surge em seu enunciado, ao criticar a falta de justiça social, fundamenta-se e pauta-se na presença daquelas pessoas vulnerabilizadas que se encontravam no saguão do hospital, não em si. É por pessoas de classes abaixo da sua que ela contestava a posição dos médicos. Ela denuncia, portanto, um sistema social que danificava aqueles que estavam abaixo dela.

Ao reclamar por uma justiça social pelos sujeitos invisibilizados, Alice demandava que o gozo alheio fosse restringido, para que todos tivessem o mesmo gozo. Como isso não seria possível, a narradora-protagonista atacava a ordem dos médicos, como se proibir-lhes o gozo, seja de exercer a função, de ter uma folga, de possuir conhecimentos técnicos, ter uma boa remuneração, condições de trabalho e juventude, solucionaria os problemas estruturais. O que, evidentemente, não é uma solução.

Do desabafar, que ocorre em um grande parágrafo, com poucos pontos finais, Alice recordou de uma época em que o “velho doutor Montenegro”, que vivia no interior, praticava os atendimentos de maneira diferente, consultando o corpo todo, com pouco uso de equipamentos:

Agora até parece não haver mais médicos, só engenheiros de órgãos isolados, muitos nem olham pra cara do paciente nem perguntam nada, passam uma batelada de exames eletro-magneto-ultrassônico-cibernéticos, olham pros papéis e pro computador, escrevem em uns e no outro, e a gente mesmo tem de fazer o próprio diagnóstico pra saber em que especialista vai (REZENDE, 2014, p. 153).

A crítica formulada por Alice não é infundada, inclusive, é um senso comum bastante difundido, já que a “prática médica”, descrita na citação anterior, pode dificultar a vida daqueles que, muitas das vezes, não possuem condições para um atendimento médico mais assertivo ou rápido. Todavia, esses ideais nostálgicos podem não só se revelarem como uma ilusão, haja vista que o narrado nunca é completamente fiel ao objeto do qual se narra, como também demonstram uma rejeição de demandas contemporâneas de formular essas questões a partir de uma construção cultural mais complexa do que se basear simplesmente um sujeito é mais ou menos favorecido que o outro ou que aquela época era melhor ou pior do que outra.

Recordemos, aqui, que Alice não só advém de um meio acadêmico, como também seus alunos participavam de um grupo de “suposto saber”, como a antropóloga, a fisioterapeuta, a jornalista. Sentia-se ela já distante desse meio ao ponto de criticá-lo, sem se incluir? Por isso,

em geral, pensar os problemas dos invisibilizados, como apontados pela narradora-protagonista até aqui, revelaria de maneira binária uma servidão aos objetivos culturais conservadores, além de construir uma prática que exclui uns em detrimento de outros, no seio de um discurso que se pretende ser justo e inclusivo. Sem contar que nem sempre uma crítica poderia ser estendida para outra situação, como veremos no ponto 3.2, quando Alice parece tomar consciência da atuação desses mecanismos de poder.

Desfrutando de uma nova espécie de liberdade, entre invisíveis, Alice precisava dormir em lugares públicos, bancos e praças, perder a sua privacidade, segurança, alimentação e higiene básicas. Para a narradora-protagonista, no momento da deambulação, essa situação de rua era mais preferível do que o retorno ao apartamento, pois não possuía vontade de: “[...] fechar de novo naquele apartamento de endereço ignorado, de perguntar nada nem seguir mais conselho de ninguém” (REZENDE, 2014, p. 162). Assim, a sua representação “degrada o orgulhoso produto da sociedade burguesa, fazendo do indivíduo livre burguês o sujeito do simulacro de liberdade que não mais dispõe de relações ‘normais’ com o sistema de objetificação do mundo” (FEHÈR, 1972, p. 19).

No momento da enunciação, além da identificação pela diferenciação com as outras mães ou da constatação de diversos dispositivos de opressão feminina e sociais, Alice também se deu conta de sua condição: “Eu já devia parecer uma inegável moradora de rua. E não era, Barbie? Ainda não tinha me dado conta, mas já era, sim” (REZENDE, 2014, p. 195). Esse ato declarativo, após a ação enunciativa para a Barbie, tornou a sua situação de rua verídica, isto é, “agora, que declarei e provei para o Grande Outro, realmente aconteceu”. Essa transformação (ou escamoteamento) ocorreu de maneira paulatina, conforme ela adentrava e permanecia longe de sua “superfície”.

Notemos que no momento de deambulação há uma reciprocidade, quase falha, entre Alice, mulher madura, e os sujeitos invisibilizados, pois ela possuía dinheiro, família e local para retornar. No pós-quarentena, durante a narrativa com a Barbie, mesmo que não lhe agradasse tanto, havia uma inesperada dependência entre a boneca e ela para estabelecer a ordem Simbólica. Dessa maneira, há uma relação entre Alice e invisíveis; assim como Alice e Barbie, necessária para estabelecimento de sua própria identidade mediante reflexão, nos dois momentos.

3.2 DE CÍCERO A *AGALMA* DE ALICE

Ao constatarmos, no início do Capítulo 3, que o discurso de Alice havia sido histericizado, por ela não se identificar com a sua ordem Simbólica, na qual ela possuía uma identidade de mulher madura e futura avó, a narradora-protagonista parece ser movida por uma inquietude: “Por que tenho que agir como dizem que devo?”. Relembremos que, conforme Žižek (2010), a identidade Simbólica de um sujeito é historicamente determinada, isto é, ela depende de um contexto específico, inclusive ideológico, para que seja determinada. Na esteira de Althusser, o filósofo afirmou que essa identidade, conferida aos sujeitos, é o resultado de como a ideologia dominante os interpela, seja como cidadãos, como cristãos, democratas, feministas, mães, esposas³⁸. A histeria, portanto, surgiria quando o sujeito (independente do gênero) começasse a questionar ou a sentir-se desconfortável com a identidade atribuída a si.

Alice, por exemplo: aposentar-se, distanciar-se de Norinha e ver, como destino, o cuidado do neto, para, em seguida, ser desterritorializada³⁹, a sua identidade Simbólica começava a desintegrar-se e ela questionava o lugar destinado a ela em um sistema patriarcal, de dominação masculina. Nesse sentido, como destacou Žižek (2010), o grande problema para o sujeito histórico é distinguir o que ele é, ou seja, o seu verdadeiro desejo, daquilo que os outros veem nele e desejam para ele. Pensar na histericização do discurso de Alice, é compreender que o desejo do sujeito é o desejo do outro, afinal: “desejo pelo outro, desejo de ser desejado pelo outro, e, especialmente, desejo pelo que o outro deseja” (ŽIŽEK, 2010, p. 48). Sem contar que, para manter essa ordem minimamente integrada, não destruída pelo discurso histórico, é preciso a presença dos sujeitos invisibilizados como um “grude”, um *sinthoma*, nesse universo.

Deste modo, o que Alice vasculhava nas ruas atrás de Cícero Araújo? Ou melhor, se pensarmos que, num momento da narrativa, Alice abandonara a sua busca por Cícero – filho de Socorro, que migrara do Nordeste para o Sul –, mas ainda se mantinha nas ruas de Porto Alegre, poderíamos questionar: seria Cícero mesmo que Alice procurava? Como vemos no excerto: “Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse” (REZENDE,

³⁸ Tenhamos em vista que o “familiar” compõe um dos pilares dos Aparelhos Ideológicos de Estado, para Louis Althusser.

³⁹ Compreendemos este termo a partir do cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, isto é: “a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, ‘é a operação da linha de fuga’ e a reterritorialização é o movimento de construção do território; no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação” (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 14). Em *Quarenta Dias*, poderíamos pensar na saída de Alice para as ruas de Porto Alegre como um movimento de fuga (desterritorialização), sua experiência nas ruas como o de reterritorialização. Ao voltar para o apartamento no centro, esse movimento se repetiria, pois, ao retornar, ela possui novos agenciamentos, seja de corpo, seja de enunciação.

2014, p. 95), a própria narradora-protagonista admitiu que poderia não ser exatamente o rapaz que ela tentava encontrar.

Isto é reforçado no seguinte trecho:

Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo. Também, que importância tinha? Acho que eu teria ido de qualquer jeito, só pra cair em algum mundo, sair daquele estado de suspensão da minha vida num entremundo, sem nem por um momento me perguntar como nem pra onde havia de voltar (REZENDE, 2014, p. 103).

Com estas três citações elencadas aqui, é possível tecer algumas afirmativas: 1) Alice não procurava Cícero, em específico; 2) ela não se sentia parte integrante do mundo de onde ela vinha e onde ela estava, sequer reconhecia si mesma; 3) ela vivia em um entremundo, no qual ela estava em um estado de suspensão, de espera. Os quarenta dias foram um tempo intermediário entre um momento e outro, no qual ela teve acesso a novos agenciamentos, principalmente, corporais e enunciativos. Logo, é possível afirmar que a narradora-protagonista procurava uma identificação com algo, após o corte com o dever materno e profissional, para haver uma reintegração.

Entretanto, qual é a relevância interpretativa de Cícero, na narrativa, afinal? Em dado momento da narrativa de *Quarenta Dias*, Alice chamou-o de “meu gato de Cheshire” (REZENDE, 2014, p. 161), o qual havia se esfumado em sua busca, referenciando o texto narrativo de Carroll (2009).

A primeira aparição do Gato de Cheshire, na novela do autor britânico, é na cozinha da duquesa, quando, ao meio de uma fumaça de pimenta, todos espirravam, mas ele não, apenas sorria. O sorrir do felino era uma característica que Alice desconhecia: “‘não sabia que gatos *podiam* sorrir’. ‘Todos podem’, disse a Duquesa, ‘e a maioria o faz’” (CARROLL, 2009, p. 70, *itálico do autor*)⁴⁰. Quando Alice o encontrara novamente, ela perguntou-lhe como poderia sair daquele lugar, questão que produziu um dos melhores diálogos da obra, pois a resposta do Gato foi de que o seu destino dependeria de onde ela gostaria de ir.

Para a protagonista, o lugar não importava, ao que ele respondera: “‘Então não importa o caminho que tome’, disse o Gato. ‘Contanto que eu chegue a *algum lugar*’, Alice acrescentou à guisa de explicação. ‘Oh, isso você vai conseguir, afirmou o Gato, ‘desde que ande o

⁴⁰ Pensemos no ambiente desta trama britânica. Uma monarquia, “exótica”, que todo ou qualquer desvio de “conduta”, a pessoa era decapitada. Se sorrir era uma atitude que se *podia* fazer, isto é, uma ação autorizada, os súditos ou os animais pertencentes à realeza do local sorriam, sim, independentemente das condições, para, assim, manter um “direito” permitido.

bastante” (CARROLL, 2009, p. 77, *itálico do autor*). Depois disso, ele desapareceu. A sua capacidade de desaparecer ou de mostrar apenas fragmentos de seu corpo era uma característica própria, algo que o livrara, inclusive, de ser decapitado.

Destes pontos, podemos aproximar a personagem do Gato ao Cícero Araújo. Era do rapaz que, muitas das vezes, Alice de *Quarenta Dias* achava que se aproximava, apenas para saber que ele não se encontrava no local. O que ela encontrava eram partes de uma multidão que carregavam características que compunham a imagem de Cícero: o filho perdido, o migrante do Nordeste, o trabalhador de uma construtora, o rapaz que arrumava namorada e esquecia-se da família, o sujeito sem apelido, logo, não visto, desconhecido, mas que poderia ou era autorizado a existir, independentemente das condições. Além disso, é em sua procura que Alice andava por muitas ruas de Porto Alegre, com poucas direções, às vezes, sem saber para onde ir, em outras, desconhecendo o seu destino, apenas querendo chegar em algum lugar, sem importar qual caminho tomaria.

Depois desta aproximação entre o Gato de Cheshire e de Cícero Araújo, duplamente invisível, pois nunca fora encontrado, propomos uma leitura da relação de Alice com a busca de Cícero Araújo, pois, mesmo que ele seja um sujeito invisibilizado, ele é útil para narrativa não apenas como um elemento sinthomal do discurso histericizado de Alice, mas também como um “objeto” que ela quer alcançar. Para tanto, retomaremos dois conceitos de Lacan, relidos por Žižek: o objeto *a*, como a causa de desejo, razão pela qual o objeto é desejado, e o objeto de desejo, como simples objeto desejado, discutidos brevemente no subitem 2.1.

Lacan ([1958-1959] 2002) considerou que o objeto *a* se define, inicialmente, como o suporte que o sujeito se dá, conforme ele se apaga, isto é: “na medida em que ele se desfalece na sua designação de sujeito” (LACAN, 2002 [1958-1959], p. 388). De acordo com o psicanalista francês, quando o Desejo do Outro atinge, como objeto *a*, o sujeito inconsciente, ele chega como um significante de seu reconhecimento, pois o objeto não tem outro significante senão o significante de seu reconhecimento. Por isso, ao descrever o problema enfrentado por Hamlet, o autor considerou que o personagem shakespeariano estaria perto do desejo de um histórico, pois, de algum modo, ele buscava reencontrar o seu lugar de desejo, algo que só um histórico é capaz de fazer: criar um desejo insatisfeito.

De acordo com Lacan (2002 [1958-1959]), o objeto *a* sustenta a relação do sujeito àquilo que ele não é. Para compreendermos essa afirmação, consideremos a leitura que Žižek (2015a) fez da bebida Coca-Cola como *Objet petit a*, sendo a corporificação de algo misterioso que buscamos ao consumi-la. Isso porque, quando ingerimos alguma bebida, fazemos para matar a sede ou pelo seu valor nutricional (ou ainda pelo gosto que, no refrigerante, não é sequer

agradável ou atraente). Contudo, “a Coca-Cola não satisfaz nenhuma necessidade concreta, nós a tomamos apenas como suplemento, depois de satisfazer nossa necessidade substancial com outra bebida – é antes esse caráter supérfluo que torna ainda mais insaciável nossa sede” (ŽIŽEK, 2015a, p. 43). Indo além, ele afirmou que a Coca *diet* e sem cafeína não possui valor nutricional, nem seu gosto principal, restando apenas uma promessa artificial de um produto que não se realiza: ingerimos nada na forma de alguma coisa.

Com vista no exemplo, o objeto *a* é definido como uma entidade sem substância consistente, que recebe forma definida ao ser olhada de modo enviesado, por intermédio dos desejos de um sujeito, sendo: “uma mera sombra do que não é [...] o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito” (ŽIŽEK, 2010, p. 87). Isso porque, entre o objeto de desejo e a sua causa, há sempre uma lacuna, como uma característica ou elemento mediador que torna o objeto desejável.

Dito isto, exploremos a relação entre Cícero⁴¹ e Alice. O rapaz, embora perdido e sem uma caracterização de personagem que o tornasse “real”, conhecemos traços que o delineava, fragmentos que o compunha, até porque ele era o filho da colega da narradora-protagonista que havia desaparecido há mais de um ano.

A sua composição perpassa, normalmente, pela aproximação com outros filhos perdidos de outras personagens que Alice encontrava, como em: “Onde é que ele trabalha?, Igual o caso da Roseta que morava ali mais pra cima, o filho que era embarcado ficou doente, desembarcou por lá mesmo, Recife, São Luiz, eu acho, pra lá!, e não deu mais notícia, ela adoeceu de tristeza, nem podia mais trabalhar” (REZENDE, 2014, p. 110). Ele era “brasileirinho” como Alice: “Eu, confundida de todo, querendo explicar que era Paraíba, nada a ver com Recife, Fortaleza, Bahia, Minas, que Cícero era brasileiro feito eu” (REZENDE, 2014, p. 110). O rapaz possuía um trabalho em uma construtora, como vários outros sujeitos na capital gaúcha: “o nome dele é Cícero Araújo, veio pra cá com uma construtora e arrumou namorada aqui [...]. Iiiich, tem uma ruma desses nesta Porto Alegre e à roda toda” (REZENDE, 2014, p. 131).

Por fim, ele era identificado também pelo sofrimento das mães diante da perda de um filho: “Todos nos atendiam, não, não sabiam nada de Cícero, não conheciam nenhum, mas o interesse não acabava aí, tinham um sem-fim de casos de mães chorando por filhos desgarrados,

⁴¹ Como Cícero é um nome cuja significação é “grão”, “semente”, podemos considerá-lo uma representação das várias pessoas que se encontravam numa situação como a dele: um rapaz migrante, que, devido ao trabalho, distanciara-se da mãe e de sua terra. Ou ainda, uma referência (in)direta a Padim Cícero, um sacerdote de grande importância, principalmente, no Estado do Ceará. Ele, por um tempo, após a morte de seu pai, precisou interromper os seus estudos na Paraíba e retornar ao interior cearense para estar com a mãe e as irmãs solteiras.

desaparecidos, mortos, quem sabe?” (REZENDE, 2014, p. 117). Com isso, é perceptível, ainda, em trechos como este último, a necessidade dessas mulheres de contarem as histórias das perdas maternas sempre que Alice retomava a de Cícero.

Não podemos, de maneira errônea, interpretar Cícero como o objeto *a* de Alice, mas, sim, como um objeto desejado suscitado por uma causa de desejo, que revelou a falta de integração da narradora-protagonista no mundo⁴². Outra característica que o impediria de ser a causa de desejo dela é que ela o abandonou apenas como uma lembrança do motivo que a levava às ruas, transformando-o em “álibi”. Embora o homem fosse um sujeito invisibilizado, sumido, e Socorro estivesse sentindo a sua falta, Alice acionava a narrativa sobre ele somente quando precisava justificar, para si ou para outros, a sua permanência nas ruas.

Ele proporcionava-lhe uma sustentação, enviesadamente, daquilo que ela era: uma mulher, uma mãe, distante da sua filha e de uma outra localidade. Apesar disso, o filho de Socorro fora esquecido, na narrativa, conforme ela encontrava outros sujeitos invisíveis, descobria novas performances, outros destinos, identificava-se com outras narrativas. Lembremos, aqui, que o objeto *a* não pode ser transferido, apenas o objeto desejado é que sim, portanto, Cícero seria a representação de seu objeto desejado.

Ao observarmos o filho de Socorro, poderemos subentender que o que levava Alice às ruas porto-alegrenses, como aquilo que causava o seu desejo, estaria relacionado à lacuna-enigma, colocada anteriormente no subitem 2.3, na análise entre o “eu ideal” e o “ideal do eu”. Se ela não era, como Poliana, uma imagem passível de ser amada; se ela já não sabia mais como estabelecer sua identificação com o Desejo do Outro, quem era Alice, então? Logo, percebemos que a procura da narradora-protagonista não era pelo filho da colega, mas sim por si mesma. Ela buscava o *agalma*, isto é, um tesouro secreto, um *je ne sais quoi*, algo “nela mais do que ela mesma” (ŽIŽEK, 2015a, p. 144), aquilo que havia dentro de si que a tornaria merecedora do amor do Outro, que a dignificaria, permitindo-lhe construir uma narrativa sobre as suas próprias dores, que, de maneira reflexiva, ela identificara em outras mulheres também.

Embora Alice, em sua peregrinação de quarenta dias, não tenha encontrado o que procurava, sequer soubesse o seu endereço para retornar, as narrativas das outras mães lhe ajudaram a constituir a “lenda” do rapaz perdido, assim como serviram como material para ressignificar a sua história com a sua filha. Essa ressignificação pautava-se no sofrimento, como transcrito no excerto: “E voltavam a citar, falando todas ao mesmo tempo, todos os casos que conheciam ou tinham ouvido falar de mães agoniadas e filhos perdidos. Toda mãe é uma

⁴² Daqui a hipótese de que ela narrava sobre os sinthomas – os invisíveis – para reintegrar-se e reintegrá-los em um campo sociossimbólico, depois de pontuar o seu “ideal do eu”, no caderno pautado da Barbie.

sofredora!” (REZENDE, 2014, p. 111). Mesmo que momentaneamente esquecida de Norinha, ela apreendia uma “preciosidade” sobre o que iria narrar posteriormente: “Pobre da mãe!, Mãe sofre demais!” (REZENDE, 2014, p. 110). Daqui, o fio condutor, o mote da narrativa que a pessoa leitora encontrou na primeira parte do romance, escrita pós-quarenta dias, sobressai-se.

É como se Alice descobrisse um resto, que sustentaria secretamente a sua identificação Simbólica, porque o *agalma* buscado por ela não seria somente esquivo e sublime, mas também uma junção do superior e do inferior (o mundo da superfície e o mundo dos invisíveis, via escrita). Por isso, os sujeitos invisíveis, às vezes destacados como pessoas sofredoras, trabalhadoras, em estado de vulnerabilidade social, atravessadas por violências estruturais (como o abandono e o uso abusivo de álcool – como os homens que a abordaram na rua, alcoolizados, e o marido de Milena que tornara-se um sujeito com problemas com a bebida), em uma fenda da cidade gaúcha, indicam um sinthoma social do qual a narrativa serviu-se como aquilo que Alice precisava para narrar uma história, diferentemente de como acontecia antes da quarentena, quando ela não escrevia por não ter o que dizer.

Notemos que a procura de Cícero não acabou voluntariamente. Alice estava em um total declínio de sua tensão inicial, em grande esgotamento, após deparar-se com a morte e com o fim de seu dinheiro, como expresso nos trechos a seguir:

exausta como se levasse o morto nas costas, e desabar, emborcada em cima da mochila, num banco sob o abrigo de passageiros, na ilha, bem no meio da avenida, bem no meio de Porto Alegre, exposta e só, no meio do mundo. Eu não estava ligando pra mais nada (REZENDE, 2014, p. 243).

Alice expusera a sua condição invisibilizada, ao tornar-se uma invisível. Desse estado, ela poderia dizer as experiências que teve e narrar as ações que vira. Apesar de ela não parecer disposta a renunciar essa posição de observadora-participante, era preciso uma pausa nas pressões do supereu para que ela sobrevivesse. Como o mandado de gozo do supereu era impossível de ser cumprido nesse momento – um gozo não fálico, ilimitado, que não seria detido sequer por uma barreira, como descreveu Marcus do Rio Teixeira (2014), se Alice seguisse o pedido de Socorro de forma literal, independentemente das circunstâncias, ela encontraria apenas o seu desaparecimento como sujeito. Isso porque o extremo gozo do Outro só é impedido pela morte.

E este impedimento de morte veio por intermédio de Lola, a “velha polaca” na qual Alice se amparara:

Ela, afinal, acreditava, mais do que eu! [...] Vai, sai desse buraco, isso não é pra ti, tu só não esquece da gente. Obedeci, sem resistência. (REZENDE, 2014, p. 245).

O esfacelamento do “ser” de Alice seria estruturado por cortes traumáticos, os quais desestruturaram a sua ordem Simbólica. Isso pode ser exemplificado pelo instante que ela aceitou procurar o filho de outra pessoa ou quando negou a existência ou os efeitos da falta de sua própria filha, o que provocaria o seu eclipse no desfecho. Já a composição de sua narrativa se baseia em um *sinthoma*, os invisíveis, que, de certa maneira, contribuiu para que a sua ordem e identidade Simbólica não colapsasse.

3.3 DA (IN)VISIBILIDADE DE ALICE À NARRATIVA MEDIADORA

Lida a presença inquietante dos invisíveis como um abscesso do discurso histericizado de Alice, precisamos olhar para a composição destes sujeitos no enredo da narrativa. Por considerarmos a interdependência subjetiva da narradora-protagonista com esses pares, os quais ela encontrava no decorrer da narrativa, para a sua própria composição, escolhemos algumas figuras para compor esta análise.

Começamos por Lola, personagem primordial para o desfecho, que foi inserida na narrativa quando Alice ainda estava em seus dias de afastamento. Ao encontrá-la, a narradora-protagonista caracterizou-a com certa malícia como: “A mulher era bem mais velha que eu, à primeira vista parecia gorda, de tanta roupa vestida, uma por cima da outra [...]. Era uma ruína, pobrezinha” (REZENDE, 2014, p. 195). Apesar dessas características, ao encará-la, Alice se surpreendeu com o brilho vivo, com a curiosidade e a esperteza que transpareciam nos olhos azuis e limpos de Lola. Portanto, em comparação com a mãe de Norinha, a nova personagem, mesmo estando na mesma condição que ela, possuía uma vivacidade e aspecto limpo que Alice tinha perdido.

Quando fora questionada por Lola sobre o motivo de viver na rua, Alice dissera-lhe que estava apenas de passagem pelo local. Ao ouvir essa resposta, a outra mulher: “observou, com expressão descrente, meus trajes, por fora já enxovalhados, meus cabelos arrepiados, a mochilinha entupida [...] Ah, não vive na rua não? Um risinho, mais nos olhos que na boca desdentada” (REZENDE, 2014, p. 196). Observemos que os trajes, o cabelo desgrenhado, a mochila entupida de livros, de calcinhas e guardanapos de papel – que logo teria peças de roupas e pedaços de plástico bolha também –, destroços que Alice recolhia durante o seu perambular indicavam, aos olhos de quem via e reconhecia, uma pessoa em situação de rua.

Com esta constatação irônica de Lola, Alice sentiu-se aborrecida, por ter sido confundida com alguém como a “pedinte”, que arrastava um carrinho de supermercado enferrujado, com sobejos de outras pessoas, mais latinhas de refrigerante, garrafas pet, papelão e trapos. A narradora-protagonista considerou-a um “vulto”, como tantos outros que ela havia encontrado: “um vulto a mais dos muitos semelhantes que eu já tinha entrevisto por ali, como coisas das ruas, sem lhes conceder mais atenção do que a um banco de praça, uma lixeira, um orelhão inútil” (REZENDE, 2014, p. 196). Nessa descrição, percebemos que Alice aproximava a personagem Lola não só aos seus semelhantes “mendigos”, mas também a objetos inanimados, necessários apenas para serem ocupados por outras pessoas, receberem o depósito de resíduos alheios, cuja serventia é quase nula. Sem destoar, portanto, de um discurso hegemônico, masculino e classista etc. sobre a presença destas mulheres, que, em geral, são menos vistas do que os homens em situação de rua. São sombras.

O reconhecimento de Lola (admitido por Alice apenas no momento da enunciação) contrariou Alice. Essa disparidade de como a narradora-protagonista era vista por Lola e como ela se via, naquele momento, fez com que ela admitisse aquilo que a conduzia às ruas, sem acionar a narrativa de Socorro ou de Cícero. Falara de sua filha, de sua formação e carreira, do neto por chegar, assim como a ida de Norinha e Umberto para outro país. Ao despedir-se da mulher, Alice teve um vislumbre da semelhança entre as duas. É perceptível um movimento de reconhecimento quando Lola e Alice se encontraram, mas essa constatação só se efetivou quando, na segurança de seu apartamento, num processo de escrita individual e distanciado, Alice o admitir em seu registro Simbólico. Enquanto isso não ocorria, a semelhança, por ora, era inaceitável.

Em um outro bairro afastado do centro, Alice adentrou um conjunto habitacional de baixa renda. Ali, ela deparou-se com um “barraco” montado de *outdoor* e tábuas desencontradas. Acima da porta, havia uma antena parabólica, algo comum que a narradora-protagonista percebera em outros becos miseráveis. Nesse local, ela avistou um adolescente negro absorto na tela de um computador e, ao chamá-lo, descobriu que ele morava com a avó e estava fazendo um trabalho de escola. Quando a senhora da casa chegou, aparentando também ser mais velha que Alice, a narradora-protagonista perguntou-lhe sobre Cícero. Ela respondeu que: “não tinha ideia, mas sabia como era, Rapaz novo não tem juízo, o meu neto vai ser diferente, eu me mato trabalhando, mas dei um computador com internet e tudo pra ele não ficar pela rua” (REZENDE, 2014, p. 216).

A questão que paira desta cena, na narrativa, é: como Alice poderia criticar esta criança por estar absorta em uma máquina, ligada à internet, baseada na contextualização dada pela

avó? Como considerar esta máquina como algo dispensável, nesse contexto? De que maneira criticar o seu uso, um meio de transmissão de conhecimento ou de acesso a ele, como a narradora-protagonista fazia até o momento? Aqui, o acesso à informação, via internet, e o acesso à uma cultura de massa, por intermédio da televisão, denotavam uma possibilidade de educação, de ascensão, uma possível mudança de situação social, por meio do estudo. Sem contar que a interação da criança com um aparelho eletrônico, nesse contexto sociocultural, foi tida como uma estratégia da avó para livrá-lo da violência ou da falta de perspectiva que “estar na rua” poderia significar.

Claro que, talvez por Alice advir de uma classe social outra, por ter visto como o contrato social agia, pudéssemos destacar que o acesso à informação e à educação, muita das vezes não signifique sair da invisibilidade ou ter acesso a outros bens. O garoto poderia conseguir um reconhecimento em sua comunidade ou até estar em outros espaços sociais, mas as marcas da invisibilidade não deixariam de incidir sobre a sua identidade Simbólica.

Depois de constatar esta “realidade”, cuja crítica pode apresentar diversos sentidos, arestas e vieses, pela primeira vez Alice dormiu ao relento, num sofá abandonado e coberta por plástico bolha, como se todo o universo Simbólico da protagonista ruísse, afinal os seus sólidos posicionamentos vão se dissolvendo no ar diante da diversidade ou multiplicidade de “realidades” com as quais ela se deparava. Dali em diante, ela deslocava-se para manter-se em movimento, entre vilas, ruelas, becos, acampamentos de operários, às vezes, por acaso, para qualquer lugar que um ônibus a conduzisse.

Neste traslado, após passar debaixo de uma escada, onde um trabalhador pintava um estabelecimento, para tornar a sua situação mais trágica (e até cômica), ela recebera um jorro de tinta amarela e fresca por cima dela. Tenhamos em mente que o amarelo, para Chevalier e Gheerbrant (1986), carrega a significação de uma comunicação dupla entre o céu e a terra, podendo ser lido como um mediador entre os homens e os deuses. Para eles, é mediante essa luz que um sacrifício alcança o reino divino. No trecho em que Alice atravessava uma escada, negando a superstição desse ato como uma crendice ultrapassada, e a tinta caiu por cima dela, haveria um certo “batismo” em águas amarelas que a tornaria uma mediadora entre o mundo dos invisíveis e o mundo daqueles que são vistos. Não deixemos de perceber, contudo, um certo escarnio da narradora-protagonista frente a esse evento, o que poderia invalidá-lo.

Ao mesmo tempo que poderíamos considerá-la uma mediadora entre o mundo superior e inferior, Alice parece profanar esse local entremundo, ora por ser uma mulher madura e invisibilizada, ora por ser uma mulher madura, com lugar para voltar, dinheiro e família. Percebamos, entretanto, a relevância desse “batismo”, pois é, a partir dele, que ela assumia,

fisicamente, a sua condição de um sujeito em situação de rua. A sua primeira atitude, depois do banho, foi ir até uma “brique” (espécie de brechó) e comprar peças de roupas usadas, substituindo as anteriores – algo significativo, haja vista que ela se despia do passado –, sem se importar com o tipo ou as combinações escolhidas. Uma das camisetas também era amarela, o que contribuiria para a leitura anterior, mas continha a palavra *fake* (falso, em inglês) estampada, o que também demonstra a ironia, a falsidade dessa posição que Alice ocupava como aquela capaz de representar os dois mundos. Assim, embora ela performatize uma certa mediação entre os sujeitos invisibilizados, há um movimento dúbio, ambivalente, que pode invalidar essa posição.

Com a atitude de trocar de roupas, segundo Alice, o seu *physique du rôle*, em outras palavras, o seu aspecto físico apropriado para o papel que ela desempenhava, se aperfeiçoava. Como qualquer “morador de rua que se prezasse”, ela compunha o seu figurino, inclusive com peças sobrepostas, integrando-se, assim, à paisagem dos “sem-teto” da cidade, muito parecida com Lola. Ela conquistava uma invisibilidade desejada, sentindo-se confortável para esgueirar-se pelas brechas da cidade. A partir disso, o aspecto de Alice deteriorou-se. Como ela mesma assinalou, isso denunciava a sua condição de rua, com andanças sem fim e objetivos mentirosos. Só andava para não voltar, como “um rebelde peão de obra imaginário, a ouvir histórias de gente quase reduzida a corpo e dor, quase” (REZENDE, 2014, p. 218).

A mudança derradeira de Alice ocorreu quando ela encontrou Arturo, outra personagem importante para a constituição da narradora-protagonista, quem ela chamava de Chapeleiro Louco. Sem ter onde passar a noite, Alice sentou-se com ele embaixo da arcada do viaduto da Borges⁴³. Em sua companhia, pela primeira vez, tomou uma cuia de chimarrão para aquecer-se. Nos olhos dele, ela reconheceu um olhar, meio louco meio terno, o qual suscitava memórias passadas. Junto ao sujeito não tão estranho para si, ela deixou-se ficar: “pelo cansaço, pelo olhar, pelo portunhol?, apesar do frio. [...] Eu dormi, Barbie, pela primeira vez eu dormi na rua, literalmente, de verdade, a noite quase toda, até começar a clarear lá fora (REZENDE, 2014, p. 224). Após a noite, Arturo a convidou para voltar, pois ali ela sempre teria uma casa. Alice disse que voltaria, com convicção. E voltara, enquanto manteve-se nas ruas.

⁴³ O Viaduto Otávio Rocha é uma obra localizada no centro da cidade de Porto Alegre. Foi planejado, inicialmente, para ligar as zonas leste, sul e centra da capital. Para tanto, houve um rebaixamento do terreno e a criação de uma via mais elevada. Por isso, o viaduto possui três vãos. Ao lado da Avenida Borges, há escadarias que dão acesso ao nível alto do viaduto, sustentado por arcadas. No alto do viaduto, encontra-se estabelecimentos comerciais, pubs e bares *gourmet*. Na parte de baixo, há uma grande concentração de pessoas em situação de rua, pertencentes, como colchões, barracas, papelões etc. Além de ser um marco relevante para a história sociocultural da cidade gaúcha, os arcos da Borges evidenciam as diferenças de classes, a vulnerabilidade social e a falta de abrigo dos sujeitos invisibilizados, diante daqueles que pertencem a uma parcela social mais abastada.

Nesta altura da narrativa, Alice já não era mais aceita como antes, em lojas de 1,99, shoppings, bares, restaurantes ou outros locais, sem despertar aversão, hostilidade ou olhares enviesados. Ela começou a retornar para ficar na Borges, onde descobriu que Arturo havia sido *montonero*⁴⁴, tivera companheiros de luta desaparecidos ou mortos. O medo fizera-o fugir pela fronteira. Quisera, ele, ser poeta, quando decorara diversos poemas. Ao remorar esses eventos, o homem passou a recitar poemas: “pôs-se a desfilar versos, retalhos de estrofes, poemas incompletos e arrevesados, e entendi que já não os possuía íntegros, o portunhol, a cada frase reinventado, tinha se tornado seu único idioma. Levantei-me e fugi, pra não chorar alto” (REZENDE, 2014, p. 228).

Observemos que a desterritorialização de Arturo, somada a sua “reintegração” às avessas (sem lar, sem documentos, sozinho) em um outro país, traduzidas na miscelânea de poemas em um “portunhol”, podem ser elementos reveladores da desintegração de Alice como a mulher que viera do Nordeste, que possuía raízes naquele local, embora, agora, ela já não tivesse mais um local, no qual se sentisse pertencente. Embora a mistura dos dois idiomas (português e espanhol) tenha assustando-a, é notória a apreensão da variação gaúcha em seu discurso, no momento da enunciação, como indicativo de sua própria reterritorialização, uma aceitação de Porto Alegre como o seu novo estado, cuja “superfície” ela ainda exploraria.

Do outro lado da avenida, Alice foi salva por Lola, que a encontrou e a levou para a sua casa: “Vem comigo, tu não pode ficar aqui assim, vem dormir na minha casa. Vou, iria com qualquer pessoa que me chamasse, por inércia, por esgotamento, sem imaginar a surpresa” (REZENDE, 2014, p. 228). Lola possuía uma casa, numa rua antiga de Porto Alegre, decaída e velha. O local oferecia-lhes um teto, dando a narradora-protagonista uma sensação de proteção. Ela tornou-se próxima de Lola, e, junto dela, ela recebia um “passe livre” para estar entre os sujeitos em situação de rua. Salientaremos que Lola, para Alice, representava proteção, amparo, um abrigo, alguém para guiá-la, orientá-la, como um oráculo, um refúgio seguro. Percebamos que a personagem gaúcha atua como um par, no qual Alice espelhava-se e identificava-se. Além dos trajes e pertencentes que possuíam, Lola também era viúva, mulher madura, em situação de rua, que possuía uma casa, embora em ruínas, por não ter tido acesso aos bens de seu marido morto, deserdada pelos enteados.

⁴⁴ Integrante de uma organização guerrilheira argentina da esquerda marxista que se definia como peronista, isto é, um movimento liderado a partir do pensamento de Juan Domingo Perón, militar e estadista argentino. Os objetivos desse movimento era a resistência contra a ditadura “Revolução Argentina”, de 1966 a 1973, o pedido de retorno ao país de Perón, bem como a convocação de eleições livres. O movimento era composto por pessoas desde a extrema direita até a extrema esquerda. Mesmo sem ser responsabilizado, após o assassinato de um líder sindical, houve uma crescente rejeição a esse movimento, levando os integrantes a se isolarem, até haver total desmantelamento, quando os integrantes se tornaram clandestinos.

Alice continuou por semanas em sua romaria pelo avesso da cidade, onde explorava as brechas invisíveis para quem vive na “superfície”, procurando seus “iguais”:

pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviárias, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblés, procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus desertas, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes, apenas os pés. Nem sei mais quantas vezes levei ao Borges, ao Bento, ao Protásio, ao Nilo, ao Osvaldo a minha desapareência. Gaudéria de dia, à noite dormindo quase sempre na casa de Lola, agora um pouco minha também, ou em qualquer outro canto (REZENDE, 2014, p. 235).

Arturo e Lola foram apenas os primeiros que encontrara como “habitantes dos buracos da cidade” (REZENDE, 2014, p. 236). Como Giggio, mandado embora de casa pelo pai, e Catarina, que banhava um boneco todos os dias, desejando um menino: “Nunca descobri o que lhe teria acontecido, terá algum dia tido seu menino?, Sumiu como Cícero, deixou-a como a minha menina?, fugiu ela de tudo, como eu? (REZENDE, 2014, p. 236).

Eram tantos:

aves migrantes de todas as espécies, perdidas do bando, cansadas ou extraviadas a meio do caminho, esperando sob sol, chuva e sereno a volta do bando que as resgate?, recusam o zoológico, não se deixam aliciar pela comida fácil oferecida, medo de não ver a revoada ou de não ser encontradas quando o bando passar de volta?, preferem o ar livre, mirando o céu, à procura dos seus, ou, desde o chão, deixando passar os bandos rasteiros nos quais não se reconhecem (REZENDE, 2014, p. 238).

Não é estranho Alice categorizar os sujeitos invisibilizados como aves, de múltiplas espécies. O mais típico seria pensarmos a imagem e espécies perdidas e cansadas, em estado de deploração, concernisse à representação de pessoas que almejam ser livres, que querem voar, alçar grandes voos, fora de um sistema que as alimenta e as oprime etc. Muito mais que o signo da liberdade, pássaros podem denotar, conforme o Chevalier e Gheerbrant (1986), almas que escapam dos corpos, podendo ser lidos como figuras de anjos ou de estados espirituais superiores de ser. Entretanto seria uma metáfora um tanto otimista e até reducionista para a situação desses sujeitos.

Nesta cena narrada, não há anjos celestes, resplandcentes, com poder, mas pessoas que, segundo a narrativa de Alice, da terra, miravam o céu, onde procuravam os seus, sem reconhecer-se naqueles que “habitavam” a terra, a “superfície”. Aqui, talvez devido ao sofrimento e à vulnerabilidade desses sujeitos, a narradora-protagonista os tenha aproximado ao plano celestial efetivamente, movimento que percebemos desde a sua ida para a Vila Maria

Degolada. Novamente, é uma bela metáfora, mas seria possível elevá-los ao lugar que lhes pertenceria? Ou melhor, retomando a pergunta-problema que move esta produção, de que maneira os sujeitos invisíveis são narrados em *Quarenta Dias*? O que os autenticaria, a ponto de possibilitar a sua presença nesta obra?

Como pudemos perceber até aqui, Alice ficava cada vez mais atravessada pelas narrativas, realidades e aparências das pessoas que encontrava em sua quarentena, todos em estado de degradação, ruína, falência, devastação, conforme as descrições dela. A sua narrativa perde o tempo, o espaço, a ordem. A narração se sustenta na descrição de eventos rotineiros e cotidianos desse grupo, numa simultaneidade de ações. Isso porque a narradora-protagonista já não contava mais os dias, nem as horas, sendo guiada apenas pelo amanhecer e pelo entardecer, chuva, sol, frio e fome. Raramente ainda chamava Cícero Araújo como o motivo de sua busca.

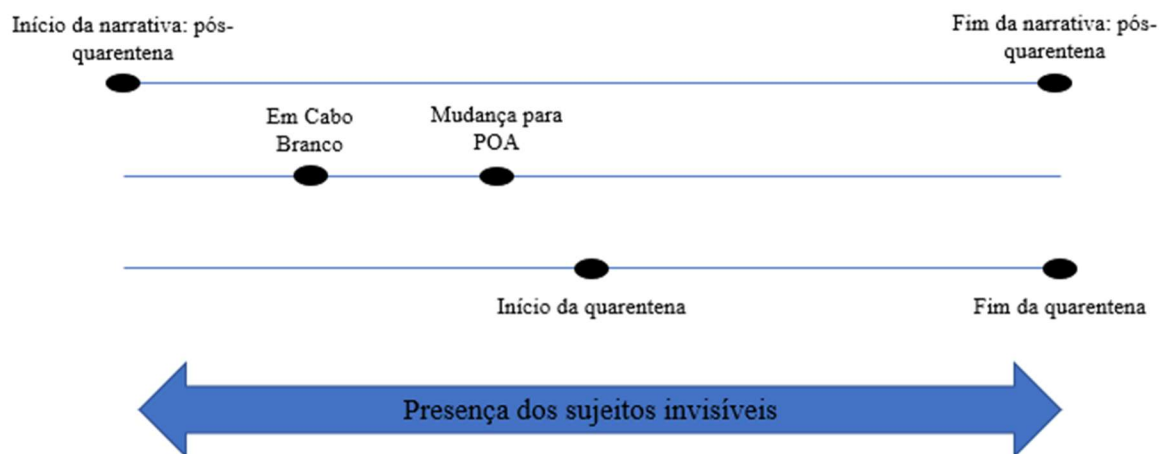
Relembramos, também, que, junto de Lola – deserdada – e de Arturo – exilado, Alice, a fugitiva, não só estava imbuída dos traços físicos, da própria situação em rua e de sua transformação, como ainda se identificava e moldava-se pelas narrativas que se revelavam em sua deambulação. Com elas, a narradora-protagonista reconstrói-se intersubjetivamente, a partir das ações, experiências que ia “vivendo”, formando uma nova Alice entre os “seus iguais”. Ela alimentava-se de doação, bebia o chimarrão dos companheiros, apreendia termos da variante gaúcha em sua fala, possuía “liberdade” entre as outras pessoas em situação de rua e fugia de onde viera. Alice aprendia a ser invisível, tendo “a andarilha urbana entranhada em mim” (REZENDE, 2014, p. 241).

Com este ritmo da narrativa, que, de maneira ambivalente, revela o fim de uma degradação, como também a construção da subjetividade de Alice, o clímax se aproxima. A explosão acontece quando Alice encontrou um jovem morto, de braços abertos, com sangue no pescoço. Para ela, ele poderia ser Cícero. Esbarrar com o cadáver seria descobrir que o seu objeto de desejo se desintegra. Apesar de insistir em não retornar para o seu apartamento, o “golpe final” que a impediu de persistir, definitivamente, foi descobrir que não possuía mais dinheiro no caixa eletrônico para mantê-la. Esse clímax não apresenta uma solução para a intriga, apenas propicia um desfecho para os quarenta dias de Alice: “Voltei, assim, à superfície ainda por explorar. Suas rachaduras já as conheço todas e não esqueço” (REZENDE, 2014, p. 245).

De volta à “superfície”, Alice produzia uma mensagem que só poderia ser “lida” pela Barbie (algo impossível, pois a boneca não lê) ou recebida de maneira interpassiva pelo Grande Outro. Notemos que ela afirmou que não se esqueceria da experiência vivida. Como podemos

observar na Figura 1, em todos os momentos da narrativa, seja no passado-passado, no passado-recente ou no presente, a presença sinthomal dos invisíveis persiste.

Figura 1 – Organização temporal em *Quarenta Dias* e a presença dos sujeitos invisíveis



Fonte: A autora.

Como esclarecido por Žižek (1992), na esteira de Lacan, isto pode ser explicado, porque ainda há uma ligação entre o gozo e o sinthoma, o que gera o amor do sujeito por seu próprio infortúnio. Isso ocorreria ao ponto de, em *Quarenta Dias*, Alice narrar sobre si, sobre o seu revestimento de penas esfarrapadas, o arraigamento profundo de hábitos que não eram seus, e, de maneira direta e indireta, sobre os sujeitos invisibilizados também, os quais, naquele momento, ela havia amado.

Ao analisarmos a narrativa *Quarenta Dias*, que inicia em *media res*⁴⁵, notamos que o desfecho das duas histórias acontece de modo simultâneo (do passado-recente – em quarentena; do presente – pós-quarentena e em momento de escrita). Na Figura 1, observamos a primeira linha que corresponde ao momento presente da enunciação, a segunda, ao passado-passado, e a terceira, o passado recente. Entre o início da narrativa e o fim dela, pós quarentena, temos o período entremeio que contempla o antes (Cabo Branco e a mudança, quando o sujeito invisível é Alice, mulher madura, cujas opressões ocorrem, de certa maneira, restrita ao âmbito doméstico, privado), o começo da quarentena (sujeitos invisibilizados são as mães, os filhos migrantes desaparecidos, as pessoas “comuns”, trabalhadores braçais etc. com os quais a narradora-protagonista se identificava) e o final da quarentena (sujeitos invisibilizados são

⁴⁵ Dizer que o texto narrativo se inicia em *media res* é apenas uma classificação didática para que entendamos a sua composição, mas o tempo é organizado pelas voltas (e cortes) de Alice, o que corresponde a uma estrutura composicional, bastante coerente ao movimento deambulatório que a protagonista empreende.

aqueles em situação de rua, no meio dos quais Alice passa a viver). Os três períodos, os três momentos experienciados, foram transformados em narrativa, a qual foi engavetada ao final.

Neste sentido, excluir os sujeitos invisibilizados da narrativa, como um *sinthoma* que precisaria desaparecer, não seria possível, já que eles são elementos importantíssimos para a composição da narrativa (lembremos, inclusive, que a Alice, independentemente do nível, é um deles, condição que se intensifica ao ir para as ruas de Porto Alegre) e para a própria reorganização da ordem e identidade Simbólica de Alice. Dessa maneira, constatamos uma presença transitória, e paradoxalmente persistente, das personagens invisibilizadas, na composição da narrativa da Alice.

Consideremos, agora, o que Žižek (2015a) apontou sobre a reescrita do passado, algo característico da narrativa de *Quarenta Dias*. Segundo ele, nesse movimento, há uma mudança de registro narrativo, o que propicia o surgimento de um novo vocabulário descritivo que reprime um excesso traumático, chamado de “mediador evanescente”. Enquanto esse mediador assombra a história “real”, ele mantém o quadro simbólico presente operando. Por exemplo, quando Alice inicia a sua enunciação, percebemos um movimento que a conduz para um possível deleite de sua vida nova em Porto Alegre. Inclusive, em alguns pontos da narrativa presente, ela já relegava a Milena o seu posto e a sua função de diarista, não mais a de mulher-amiga, advinda de sua terra também.

Podemos, nisto, pressupor que a escrita lhe propiciava a revisitação da história “real”, ao mesmo tempo que a sua ordem Simbólica se reestabelecia e a sua lacuna-enigma se preenchia. Ali, no novo apartamento, os vultos *sinthomais* só assombrariam o “mediador evanescente”, isto é, a narrativa do caderno pautado. Em outras palavras, portanto, ao mesmo tempo em que o quadro presente apresenta uma história sobre a relação de Alice e Norinha, mais os desdobramentos que essa intriga familiar gerou, em uma outra camada, há os excessos de uma ordem patriarcal, de dominação masculina, bastante excludente, que assombram a história “real” da narradora-protagonista, na escrita do caderno-diário.

Há dois exemplos que podemos citar como “mediador evanescente” para que entendamos a presença dos sujeitos invisíveis na narrativa de *Quarenta Dias* e a decisão de Alice de fechar a sua narrativa, a si mesma e eles em uma gaveta. O primeiro é sobre o filme *Titanic*, de James Cameron, lançado em 1998. Nele, segundo o esloveno, há dois níveis de interpretação: o da história e o daquilo que a história realmente trata, a sua extensão metafórica. No segundo nível, Žižek (2011) assinalou que a trama pode não ser apenas sobre a catástrofe de um navio que bateu em um *iceberg*, pois, para ele, a grande tragédia seria se o navio atracasse no cais e o casal, Jack e Rose, fossem viver o amor, na pobreza, em Nova Iorque. Mesmo que

Rose renunciasse à vida falsa e corrupta dos ricos para viver um amor verdadeiro, o sofrimento da vida cotidiana destruiria o amor dos dois. O acidente, então, aconteceu para salvar a ilusão de que o amor entre eles seria possível.

Indo além, quando a personagem de Rose afirmou que não abandonaria Jack, ao mesmo tempo em que o afasta para o meio do oceano congelado, Žižek (2011) considerou o ato como um sinal de que o pobre rapaz já havia cumprido o seu propósito na vida da rica moça. Por isso, por trás da história de amor, o longa-metragem apresentou uma outra história, ou seja:

de uma menina mimada da alta sociedade que passa por crise de identidade: ela está confusa, não sabe o que fazer com ela mesma; e Di Caprio, muito mais que seu amante, é uma espécie de ‘mediador evanescente’, cuja função é restaurar seu senso de identidade e objetivo na vida, sua autoimagem (de modo bastante literal: ele desenha a imagem dela); terminado o serviço, ele pode desaparecer (ŽIŽEK, 2011, p. 76).

Desta maneira, para o autor, atrás da simpatia pelos pobres no filme de Cameron, há outra narrativa, a do “mito profundamente reacionário” (ŽIŽEK, 2011, p. 76): uma jovem rica cuja identidade é restaurada pelo breve contato íntimo com a vida dos pobres. O que está escondido nessa compaixão por eles é, ainda, uma exploração.

Outro exemplo de “mediador evanescente”, proposto por Žižek (2015b), é a presença de Jesus Cristo como salvador da humanidade. Para que o ser humano fosse restituído a Deus, o mediador, isto é, Cristo, deveria sacrificar-se, pois, enquanto ele estivesse na Terra, não haveria Espírito Santo – reunificação de Deus com a humanidade. Em outras palavras, para que Deus se unisse à humanidade no Espírito Santo, o mediador deveria ser apagado do quadro. Contudo, a sua morte significaria que não haveria mais mediação, que as duas entidades estariam separadas mais uma vez. Isso demandaria que os polos opostos mediados tivessem a sua natureza modificada. Por esse motivo, Cristo torna-se o meio, o “mediador evanescente”; por intermédio de sua morte, Deus-Pai se torna o Espírito Santo. Devido ao ato do mediador, a própria comunidade humana “se torna” um novo estado espiritual.

Em sua escrita, os sujeitos invisibilizados são retratados, como vimos, com características ou elementos que os colocam em um espaço de elevação (lembramos da Vila Maria Degolada), com simbologias atreladas àquilo que advém do alto (os morros, a analogia entre aves, a pureza da Maria etc.). Seria Alice que teria não só o capital cultural, como também, pós-quarentena, uma posição permitida e legítima para narrar sobre esse percurso e sobre aqueles que ela encontrara durante a perambulação, os quais lhe forneciam material para retomar a sua autoimagem, reterritorializar-se e ter uma nova posição sociossimbólica. Uma relação de troca, não de exploração.

Dito isto, percebemos que se não fossem os elementos que ironizam a posição de Alice, como o seu dinheiro no caixa eletrônico, a sua apreensão da história de uma outra mãe, para lidar com a sua própria dor, assim como a camiseta com estampa da palavra *fake*, ela poderia ser uma possível mediadora evanescente. Poderíamos cotá-la para ser aquela que, mediante sofrimento em quarentena, retiraria os sujeitos invisibilizados de um plano terrestre, opressor, elevando-os para um plano divino, com glórias, sem sofrimento. Porém, os elementos que indicam a posição ambivalente de Alice existem, então não poderíamos ignorá-los.

Quando Alice escreveu seu percurso e decidiu fechar a narrativa dentro de uma gaveta, pensando, em um dia, talvez, reabri-la para uma reescrita, o que ela trancou não foi apenas o caderno da Barbie, o ideal do eu construído a partir desta personagem, o seu objeto de desejo ou o seu *agalma*, mas também as histórias dos sujeitos invisíveis, a narrativa que ela rememorou e transcreveu sobre si, trazendo à baila aqueles que ela acompanhara em estado de invisibilidade. Logo, o “mediador evanescente” desse romance seria a narrativa de Alice no caderno-diário.

Ao engavetá-la, a narradora-protagonista sinalizaria que o relato poderia desaparecer, pois o seu propósito, de reinserção na ordem Simbólica, sua identificação com algo, bem como a elevação dos sujeitos invisibilizados a personagens de uma narrativa, já haveria sido alcançado. Desse modo, de maneira até contraditória, constatamos que os sujeitos invisibilizados encontrados por Alice, em sua deambulação de quarenta dias, só poderiam ser vistos, se escondidos, no discurso narrativo da narradora-protagonista.

Em contrapartida, quando a narrativa atua como “mediador evanescente”, um elemento que sumiria – algo assinalado anteriormente pela própria narradora –, Alice reconcilia também o seu eu, o sujeito Alice, com o seu *agalma* não encontrado, por intermédio do reconhecimento de seu eu nos outros. Ela decifrou as expressões de suas motivações tanto para sair às ruas, como para retornar dela à sua vida confortável e segura, no abcesso sinthomal dos sujeitos invisíveis, presentes em um mundo externo e alheio ao seu. Enquanto produzia a sua narrativa deambulatória, ela fazia pequenos serviços domésticos, alimentava-se melhor, descansava, lia, retomava uma rotina confortável, sem culpas, como é notório em trechos como: “Chega, Barbie, chega por hoje, vou pro meu sofá branco e obrigado” (REZENDE, 2014, p. 29) e “Cansei. Foi bom. Até passou o fastio, o que me traz um novo problema, bom problema, concreto e imediato: estou com fome” (REZENDE, 2014, p. 42).

Enquanto a presença dos sujeitos invisíveis assombrava a história narrada, o quadro simbólico se mantinha, por intermédio da manutenção de suas atividades diárias do lar, compondo a sua esfera íntima, importante para a reconstrução daquilo que ela conhecia como

habitual, via narrativa. Algo que apenas se concretizaria, também, ao sumir. Alice, no decorrer da enunciação, aceitara, portanto, o seu lugar social, bem como o contrato de comportamento que isso lhe exigiria, aproximando-se da imagem de uma mulher madura como a Barbie, não mais, por exemplo, das mães abandonadas que sofriam a perda de sua prole.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Início estas considerações apontando, primeiramente, os resultados que extrapolam a escrita do texto dissertativo e chegam até mim, até a minha comunidade, ao meu lugar. Faço isso, porque, sem esse contexto, essa escrita não teria o corpo que tem. Digo, em meus agradecimentos, que, entre meus familiares, aprendemos a nos ver. E isso não é uma expressão apenas metafórica, pois realmente nos enxergamos quando, em um dia que eu havia me sentido acolhida pela minha orientadora, emocionada, dizia: “às vezes somos vistos, sim”. Os meus familiares, querendo entender, perguntaram do que eu estava falando, é claro. Foi o momento em que surgiu a necessidade de tentar uma explicação sobre o que eu estudava e lia, o que era essa tal de “dissertação” que eu precisava escrever, afinal.

Até eu, envolta no processo, tinha dificuldades para explicar exatamente o que eu fazia ou que seria a dissertação. Não é apenas um: “eu estudo” ou um “eu faço pesquisa” que resolve a pergunta que estampa o rosto de cada pessoa diante dessa afirmação. Eles não conseguiam formular as questões: “o que você pesquisa? qual é o seu tema? qual é o seu objeto? qual é o seu problema? qual é a sua metodologia?”. A resposta ao questionamento nunca feito veio quando eu disse: “eu estudo sobre nós!”. Daí, sim, eu tinha arrumado pano para a manga, pois o: “como assim?” veio fácil. Expliquei que o tema da minha pesquisa era o de analisar a presença de sujeitos invisíveis na obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, uma autora do nosso tempo, moradora da Paraíba, que escrevia sobre trabalhadores braçais, domésticas, cuidadoras, professoras, motoristas, vendedores, comerciantes, gente pobre que morava em casas amontoadas e inacabadas, sobre pessoas “comuns”, as quais todo mundo “de fora” achava que não tinha uma vida interessante, embora tivéssemos, sim, aventuras e intempéries que só nós, inseridos nesse contexto, sabíamos.

Entenderam. Do: “é sobre nós”, perceberam a similaridade que havia com as personagens, mesmo sem tê-las lido. A pergunta mais dura que não demorou para chegar foi: “mas por que invisíveis?”. Por quê? A resposta mais simples que poderia dar naquele momento foi: “porque não somos vistos no mundo lá fora”. Isso desencadeou, instantaneamente, a curiosidade de quem deveria nos ver, mas que não estava. O mais interessante é que pessoas, normalmente caladas, sisudas e receosas, estavam discutindo, quase debatendo – sem saber –, a minha dissertação, os termos que eu utilizava, com reconhecimento e apropriação.

A conversa sobre: não somos pessoas vistas por quem ocupa espaços de poder, que nos ignoram porque assim é mais fácil, mesmo que a nossa presença – perturbadora em alguns

aspectos – seja extremamente importante para que as vidas delas se mantenham, extrapolou as linhas dessa escrita. O significant “invisível” tomara os nossos discursos.

Estes acontecimentos, que chegaram até mim, faziam-me refletir sobre a importância da “transmissão” sincera de conhecimento, para que as pessoas se encontrassem em algum lugar, identificassem-se com uma imagem, apropriassem-se de um saber, e, da maneira que conseguissem, utilizassem isso em seu cotidiano com uma certa consciência. E, por mais difícil que seja, às vezes, uma simples fala emocionada pode ser o suficiente para que nos façamos entender, e o material tornar-se vivo. Hoje, algumas pessoas fora da academia sabem um pouco não só o que significa “pesquisar”, como também a existência de uma “tal dissertação”, feita na Universidade Estadual de Maringá, que “vê a gente”. Elas reconhecem a importância dela tanto em minha vida, como da relevância dessa escrita para a área. Entenderam que, para “fazer ciência”, mesmo que fora de laboratórios e, principalmente, em um contexto pandêmico, precisa haver muita dedicação, esforço e responsabilidade, o que, muitas das vezes, não é reconhecido, não é bem remunerado, nem é tão visto.

Na outra via, aprendi a olhá-las não mais como “as pobres coitadas” ou a escutá-las simplesmente porque é educado ouvir as lamúrias, mas por entender que não adianta mais falar em “humanização”, ou nos enxergar como seres humanos, que possuem deveres e direitos, militar sobre a necessidade de pensarmos sobre a nossa invisibilidade, se a prática for excludente, se o olhar for superficial, se não houver a capacidade ver esse ser humano para além dos “rótulos” costumeiramente empregados. Ou ainda: se eu, eu mesma, não for capaz de ouvir as suas narrativas com receptividade, se o meu olhar não for inaugural para cada história que chega até mim, o que adiantaria tudo isso? O discurso que defendo precisa sustentar-se, o que significa, inclusive, conseguir dialogar com os “daqui” também. Então, recebo os aprendizados de “lá” e os “daqui”, pois as experiências, as ações, o conhecimento e as pessoas estão espalhadas, embrenhadas, basta o exercício de querer vê-las e entendê-las.

Deste lugar, retomo alguns resultados que esta pesquisa trouxe sobre a análise da obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, que, junto a minha orientadora, Marisa Corrêa Silva, formulamos. A questão-problema que norteou a escrita deste trabalho, isto é, de que maneira os sujeitos invisíveis são narrados em *Quarenta Dias*?, surgiu por considerarmos que a presença desses sujeitos, na obra, aparece de maneira avultada pelos olhos da narradora-protagonista, Alice. Escolhemos, como metodologia inicial, fixarmos a análise da obra nessa figura que narra. Estabelecemos, portanto, o objetivo geral desta narrativa: compreender de que maneira a narradora, mulher madura, compunha a obra *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, com vista nos invisibilizados.

Feitas estas delimitações, ainda precisávamos delinear o objeto pesquisado, para que pudéssemos compreender as especificidades da presença de sujeitos invisibilizados na produção literária brasileira, bem como a sua presença no campo literário. Disso, houve a necessidade de um breve contexto histórico e social que envolvia a presença da escritora mulher, moradora dum eixo fora do Rio-São Paulo, num campo majoritariamente masculino, e a sua produção literária, a qual se propunha a representar aqueles que, corriqueiramente, não estão presentes nas páginas de algumas narrativas.

Do capítulo “Aquele da representação no campo literário brasileiro”, assinalamos algumas considerações. A primeira delas é que, num campo literário excludente, que, por vezes, sustenta um sistema falocêntrico e colonial, a premiação de Rezende no Prêmio Jabuti, com o romance estudado, pode ser vista como um resultado de forças e até de contradições contemporâneas, inclusive por apresentar características de críticas sociais, como a da representação dos sujeitos marginalizados e da voz feminina, sem, contudo, ameaçar ou abalar muito o poder dominante. Por isso, a sua premiação, embora importantíssima para a multiplicidade de representações na Literatura numa premiação de relevância nacional, revelou algumas restrições e limitações que permeiam o nosso âmbito social, político, econômico e até institucional, como o baixo acesso de outras vozes, normalmente, mais minoritárias ainda do que a da mulher branca, de classe média, com saberes validados.

Apesar disso, salientamos que as lutas emancipatórias empreendidas atualmente são plurais e dimensionar os níveis de opressão que cada uma delas enfrenta ou reclamar um lugar de privilégio seria um trabalho hercúleo que não foi a intenção desta dissertação. Evidenciamos, nesse sentido, que a produção literária de *Quarenta Dias*, nesse espaço, contribui para a inserção de uma voz legítima, com ações autênticas, de suma relevância para a atualização do campo literário. À esteira desse movimento, portanto, pensar o termo “invisível”, bem como a sua representação na obra, revelou-se um importante significante para entendermos as diversas nuances culturais e identitárias que constituem a nossa Literatura.

Realizado este percurso, partimos para a análise da obra, especificamente. Como a narradora-protagonista constrói o seu discurso narrativo pautado em trocas de narrativas, observamos a necessidade de pensá-la, com base em uma teoria que considerasse a sua composição intersubjetiva. Desse viés, acionamos a abordagem do Materialismo Lacaniano, para que pudéssemos interseccionar termos relacionados não só ao âmbito social e cultural que atravessam a temática e estilo composicional do texto literário, como também a própria constituição do “eu” de Alice, imbricada a intertextos e a presença dos sujeitos invisibilizados.

Essa escolha teórica resultou o capítulo “Aquele sobre o romance *Quarenta Dias* e o Materialismo Lacaniano”.

Nele, privilegiamos um subitem para discutir termos caros para a compreensão dos estudos lacanianos, a partir da leitura de Slavoj Žižek e da aproximação com os Estudos Literários, realizada por Marisa Corrêa Silva. Para tanto, trabalhamos, primeiramente, com a tríade Simbólico, Imaginário e Real, quando os aproximamos, para uma melhor compreensão dos estudos, dos termos Significante, Significado e Significação, traçando um paralelo entre a conceituação saussuriana e a lacaniana desses elementos, necessários para a formação de um discurso pautado na materialidade linguística. Foi necessária também, na malha do Simbólico, descrever a atuação da instância do Grande Outro que regulava a narrativa estudada. Ele, posteriormente, foi fixado numa ordem patriarcal, de dominação masculina, o que revelaria não só o local de invisibilidade no qual Alice estava alocada, como também das outras mulheres e homens que ela encontrava durante o seu percurso deambulatório.

Explicamos, ainda, outros termos relevantes para a análise como o ideal do eu, eu ideal e supereu, relacionados à teoria de intertextualidade entre as personagens Poliana de Eleanor H. Potter, Alice de Carroll e a figura icônica da Barbie. Essa abordagem possibilitou uma leitura analítica que versou sobre a sua composição da identidade de Alice num período pré-quarentena, quando ela era movida por uma imagem de mulher dócil, responsável, que, mesmo em adversidades, era feliz e contente, algo próximo ao seu “eu ideal”, comparativamente a Poliana; a de Alice, uma menina aventureira, que “cai” em um mundo desconhecido, com personagens “exóticos” e com costumes “estranhos”.

Aqui, relacionamos Alice de Rezende a Alice de Carroll, por entendermos que a primeira era movida pela agência do supereu, que lhe demandava um gozo, num movimento punitivo, vingativo, fugindo das regras infringidas a ela, numa ordem Simbólica, guiada pelo Grande Outro. Dessa injunção de gozo, mesmo que em claros momentos de sofrimento e culpa, Alice mantinha-se nas ruas de Porto Alegre, em contato com aquilo que lhe causava estranhamento” e uma sensação de “liberdade”.

Após os quarenta dias percorridos, Alice retornava para o seu forte (o apartamento mobiliado pela filha), em uma “superfície”, onde ela estabeleceu uma relação de interlocução com a Barbie, imagem estampada em seu caderno-diário. Ao reconhecermos uma identificação de Alice com a figura de uma outra mulher madura, que, porém, nunca envelhecera, estipulamos o ideal do eu da narradora-protagonista, cuja função era a de impressionar o olhar do Grande Outro, com a sua experiência de mãe, que também sofrera entre sujeitos invisibilizados, encontrados durante o seu “lapso” e, assim, ressimbolizar a sua narrativa, reestabelecendo a

ordem Simbólica (que antes, com os cortes sofridos por sua mudança, aposentadoria e partida da filha para o estrangeiro).

Verificamos que, no momento do presente da enunciação, Alice estabeleceu uma situação de comunicabilidade intersubjetiva com a imagem *pop* da Barbie, o seu “tu”, para quem ela narrava sobre aquelas personagens que ela encontra e, reflexivamente, sobre “si”, haja vista a afetação das narrativas ouvidas em seu momento deambulatório. Constatamos, também, nesse momento, que o desejo da ordem patriarcal, de dominação masculina, atuava, na economia da narrativa, de um nível virtual, mas que compunha o inconsciente coletivo, regulando a interação das personagens, ensinando-as a desejar, além de movimentar o enredo composto. Logo, submersa em códigos comportamentais e culturais, tanto no momento pré-quarentena, como durante e pós, a narradora-protagonista ora se distanciava do desejo do Outro, ora estava submetida a ele.

Já no último capítulo, o “Aquele dos sujeitos invisíveis em *Quarenta Dias*”, buscamos observar a relação que Alice estabelecia com os sujeitos invisibilizados que atravessam a composição de toda a obra narrativa, sendo eles de grade relevância para a formação intersubjetiva da narradora-protagonista. Constatamos que, antes de sair às ruas de Porto Alegre, os cortes que Alice sofrera tornaram o seu discurso histórico. Isso porque, sem o contrato social que o eu ideal, fixado, de maneira intertextual, na figura de Poliana, condizente com a imagem “aceita” pelo Grande Outro, ela já não sabia mais o que o Grande Outro esperava dela. Dessa maneira, quando ela inicia o seu percurso na Vila Maria Degolada, averiguamos que Alice buscava o seu *agalma*, aquilo que havia nela para além de si mesma, que poderia sustentar a sua identificação Simbólica.

Na Vila, Alice performatizava não apenas a busca de Cícero Araújo, referente ao seu objeto de desejo, mas aquilo que supriria o vazio de seu ser, fosse como a de mãe sem filha, de mulher madura sem espaço, sem função produtiva, longe de seus costumes culturais/regionais. Nesse espaço, ela descobriu sujeitos antes não percebidos, ou seja, os invisíveis. Sobre eles, há indicativos na obra que permitiram que os apreendêssemos como um abcesso sinthomal da “realidade” social excludente, opressiva, em desenvolvimento tecnicista, na qual a narradora-protagonista inseria-se (momento da quarentena), ora fugia (pós quarentena).

Alice se transformara num destes sujeitos, numa maneira de organizar o seu gozo, apreendendo as suas experiências e ações, para que, posteriormente, via registro da escrita, ela reorganizasse a sua identidade Simbólica e se reintegrasse em uma ordem Simbólica. Assim, ao produzir uma nova narrativa para a sua deambulação, pós quarentena, ela reinseriu esses

sujeitos, junto de si, em uma ordem sociossimbólica, mesmo que, às vezes, houvesse indícios de que o que ela queria era livrar-se dessa presença, desse espectro que a rondava.

Isto significaria que eles, na economia de *Quarenta Dias*, indicam a presença de um excesso incômodo, que, se visto, causaria um descontentamento, em uma determinada estrutura, embora a sua presença seja importante para o funcionamento e manutenção desse sistema. Alice, ao encontrá-los e apreender as suas narrativas, aceitava-os com um certo reconhecimento intersubjetivo, sendo uma fonte de satisfação intelectual, que, depois, resultaria em material para a sua narrativa. Mesmo que houvesse esse prazer em vê-los, é notório o desconforto, o mal-estar, o desestruturar de sua ideia harmoniosa do mundo e o embaraço que eles lhe causavam.

Por meio da presença dos sujeitos invisíveis em seu caminho, Alice compreendia a figura da mãe como aquela que sofria, percebia as diversas opressões que as mulheres estavam submetidas numa ordem patriarcal, as condições de trabalho que eram infringidas e o espaço destinado às personagens migrantes, isto é, ela conscientizava-se do mundo que a rodeava. Essas questões eram, paulatinamente, internalizadas em seus discursos, em suas dores e características. Eles mantinham, de certo modo, a ordem Simbólica da narradora-protagonista nas ruas, além de oportunizarem histórias que lhe proporcionava uma identificação. Sem essa presença, é evidente que haveria um desastre, tanto no plano estético, quanto composicional ou temático.

Ao assumirmos a presença dos sujeitos invisíveis como um sintoma do discurso histericizado de Alice, em *Quarenta Dias*, pensamos essas personagens também como o elemento que reorganizou o gozo demandado pelo supereu, pós-quarentena. Esse movimento lhe permitiria estabelecer-se na ordem Simbólica longe das injunções dessa instância, momento no qual, ela estabeleceu o seu ideal do eu, junto a Barbie, garantindo a consistência de sua “realidade” na “superfície” de Porto Alegre, dentro de um apartamento confortável.

Para que eles fossem vistos, na narrativa analisada, é necessária a atitude de Alice de engavetar a sua escrita, como se ela exercesse o papel de “mediador evanescente”, aquele que precisa sumir, para que ela fosse reinserida na ordem Simbólica, novamente, além de reconciliar o seu “eu”, sujeito Alice, com o seu *agalma* não encontrado, ao reconhecê-lo nos outros. Não só isso, mas também, ao fechar a narrativa em uma gaveta, haveria uma elevação dos sujeitos invisíveis como as personagens que lhe propiciaram a história narrada. De maneira ambivalente, portanto, eles receberiam um lugar de visibilidade, apenas se fossem escondidos a partir do ato finalizador de Alice.

Assinalamos, ainda, que a sua trajetória que ocorre em um espaço coletivo, o que não é dito, narrado ou visto, transformou-se em objeto narrável, durante a sua ressimbolização por meio da escrita, no âmbito privado de Alice. O que percebemos, no decorrer da leitura analítica desta obra, é que a narrativa dela se compõe de maneira ambivalente, o que nos fez olhá-la com desconfiança devido ao seu discurso, às vezes, oscilante. Claro que isso está relacionado à própria construção de sua subjetividade no decorrer do enredo, mas, mesmo que ela sinta a empatia, conviva com os sujeitos invisíveis por dias, e eles estejam presentes durante todo enredo, depois que essas figuras cumpriram o “dever” de propiciar-lhe o material para o reestabelecimento da ordem, desaparecem. Assim, Alice pode ter vivenciado uma transformação no âmbito individual, subjetivo, mas, com o ambíguo desfecho, é possível que a relação de classe, a performance num dado contrato social, não tenha sido, aparentemente, alterada.

Por fim, destacamos que a interpretação desta obra demanda uma leitura não pautada em binarismos, pois isso seria um reducionismo, já que estaríamos lidando apenas com as consequências que uma polarização poderia indicar, sem levar em consideração que os sujeitos do mesmo grupo sofrem diversas opressões ou atravessamentos distintos em sua composição. Por exemplo, é notória, no decorrer da obra, uma experiência do entremeio que rompe a divisão binária de uma realidade já múltipla, sem reforçar as diferenças e os estereótipos.

A escrita de *Quarenta Dias* passa a ser baseada em tríades, com um excesso fantasmagórico, como: Norinha, Alice, Umberto, e o filho inexistente; Elizete, Socorro, Alice, e Cícero desconhecido e não encontrado; Poliana, Alice, Barbie, e a “nova” ou outra Alice; passado-passado, presente, passado-recente, e o futuro pós-engavetamento da Barbie; os outros que não veem, Alice que não via também, Alice que vê, e os invisíveis. Por esse motivo, sugerimos para próximos trabalhos que se aprofundem nessa presença fantasmagórica como um indício da fantasia, como estudada na abordagem do Materialismo Lacaniano. Pode ser que, com isso, questões do gozo ou do próprio discurso histericizado de Alice, sejam mais aprofundadas, respingando na presença sinthomal dos sujeitos invisíveis.

Reforçamos, inclusive, a manutenção do emprego do termo “invisível” como importante para a compreensão do projeto literário de Maria Valéria Rezende, pois, além de demonstrar um movimento de representação, condizente com a escrita contemporânea brasileira, é também um viés que permite uma abordagem múltipla e diversa, assim como entendemos a identidade e ordem Simbólica desses sujeitos.

REFERÊNCIAS

Romances de Maria Valéria Rezende

REZENDE, Maria Valéria. **O voo da Guará Vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. **Carta à Rainha Louca**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

Sobre a obra e a autora

CARDOSO, Betina Mariante. **À moda da casa**: a cozinha como espaço físico e simbólico em *O arroz de Palma*, *Por que sou gorda, mamãe?* e *Quarenta dias*. 2016. 144 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CHIARINI, Ana Maria. Entrevista com Maria Valéria Rezende. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 329-345, jan./abr. 2020.

FONSECA, João Barreto da. Alice, a personagem clássica que foi morar na rua. **RUA**: Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade, Universidade Estadual de Campinas, [on-line], v. 24, n. 1, p. 71-85, jun. 2018.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. A paixão de Clara e Alice: Resistência e desejo no romance *Quarenta Dias* (Maria Valéria Rezende, 2014) e no melodrama *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016). **Revista AdMIRA**, Espanha, n. 5, p. 121-134, 2017.

NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza; MELO, Bruno Santos. A representação da velhice em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. **Revista Letras Raras**, Paraíba, v. 7, n. 1, p. 122-147, 2018.

PIACESKI, Daiana Patricia Follman Pasquim. Maria Valéria Rezende: Colorindo invisíveis por meio da literatura. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 24, p. 250-267, dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/160624/158696>. Acesso em: 30 abr. 2020.

RESENDE, Beatriz Vieira de; DAVID, Nismária Alves. A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta dias*. **Contexto**, Vitória, v. 2, n. 30, p. 6-30, ago. 2016.

REZENDE, Maria Valéria. Há 10 dias uma conhecida ligou no meio da noite. **Suplemento Pernambuco**, 2020. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/1211-ha-10-dias-uma-conhecida-ligou-no-meio-da-noite.html>. Acesso em: 1 jan. 2020.

STOLL, Daniela Schrickte. **Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina**. 2017. 208 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) –

Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

STUEBER, Ketlen; MORIGI, Valdir Jose. Imaginários Urbanos da literatura contemporânea: Enquadramentos sobre Porto Alegre. In: ARAUJO, Denize et al. (org.) **Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação**. Porto Alegre: Imaginalis, 2018. p. 402-417.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares. **Da quarentena ao voo: narrativa e identidade em Maria Valéria Rezende**. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

Referências Gerais

ACADEMIA.EDU. 2020. Disponível em: <https://www.academia.edu/>. Acesso em: 23 jul. 2020.

ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. (org.). **As políticas da política: Desigualdades e inclusão nos governos do PSDB e do PT**. São Paulo: Unesp, 2019.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectivas, 2007.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Arte e técnica, magia e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 170-186.

BLOG DA COMPANHIA. **Carolina Maria de Jesus na Companhia das Letras**. 2020. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Carolina-Maria-de-Jesus-na-Companhia-das-Letras>. Acesso em: 17 jul. 2020.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: O debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. **Margens instáveis: Tensões entre teoria, crítica e história da literatura**. Maringá: Eduem, 2011. p. 101-128.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: UNESP, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARROL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES (CAPES). 2020. Disponível em: [https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/. Acesso em: 5 abr. 2020.](https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Herder: Barcelona, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul-dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. São Paulo: Horizonte; Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção do trauma em psicanálise**. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FEHÈR, Ferenc. **O romance está morrendo: Contribuição à Teoria do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Nadiá Paulo. Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística. **Ágora**, Espírito Santo, v. 5, n. 1, p. 113-132, jan/jun. 2002.

FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 35-61.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2002.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques (1958-1959). **O desejo e sua interpretação**. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

LERY-LACHAUME, Marie-Lou. Para além do signo “saussuriano” ou transbordamentos do sentido em Saussure e Lacan. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 61, p. 1-11, 2019.

LITERAFRO: O PORTAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA. Conceição Evaristo: Dados Biográficos. **UFMG**, 2020. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 26 mai. 2020.

MICHEL, André. Histeria e feminilidade. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. **Ágora**, Espírito Santo, v. IV, n. 1, p. 33-51, jan/jun. 2001.

POTER, Eleanor H. **Poliana**. Tradução Paulo Silveira. Rio de Janeiro: Saraiva, 2011. *E-book*.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 113-148.

SCIELO – SCIENTIFIC ELETRONIC LIBRARY ON-LINE. 2020. Disponível em: <https://scielo.org/>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 205-210.

SILVA, Marisa Corrêa. Maio de 68 e o Século XXI: O pensamento de Slavoj Žižek. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 40, n. 1, p. 22-32, jan/jun. 2018. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. Acesso em: 30 maio. 2020.

SILVA, Marisa Corrêa. **O percurso do Outro ao Mesmo**: sagrado e profano em Helder Macedo e em Saramago. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SILVA, Marisa Corrêa. GABAS, Tatiana Martins. A escrita pulsional de Murilo Rubião. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 159-173, 2010.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Pela mão de Alice**: O social e o político na pós-modernidade. 5. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. **Vestígios do gozo**. Salvador: Álgama – Associação Científica Campo Analítico, 2014.

VIGNA, Elvira. **Coisas que os homens não entendem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 50, p. 424-443, jan./abr. 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem**: O sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Em defesa das causas perdidas**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Prefácio de Alysson Leandro Mascaro. São Paulo: Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **O absoluto frágil: ou por que vale a pena lutar pelo legado cristão?** Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2015a.

ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)**. Trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.