Escritas da violência contra a mulher: a descida ao cotidiano na literatura brasileira em "Tudo é Rio" e "O peso do pássaro morto"

Vanessa Cardozo Brandão[1]

É preciso dizer que este trabalho nasce de um luto com o mundo: do choque de assistir diariamente às notícias de mulheres perseguidas por seus parceiros, violentadas, abusadas, feridas e assassinadas. O levantamento de 2023 do Fórum Brasileiro de Segurança Pública[2] registra o aumento em todas as formas de violência contra a mulher e constata que mais da metade da população brasileira relata ter visto uma mulher sofrer algum tipo de violência no seu bairro ou comunidade ao longo dos últimos doze meses.

Atônita, assisto nos telejornais ao que parece ser a um ciclo sem fim de repetição de relatos de crimes contra a mulher (praticados, na maioria das vezes, por homens que são ou foram seus parceiros), enquanto me lembro das leituras de trabalhos de pesquisadores da violência encenada na literatura e no cinema brasileiro – há muitos e se desdobram sobre obras poéticas a partir de certa expressão da violência em perspectiva masculina: o homicídio, a morte violenta e a brutalidade da vida na cidade, no aparato policial, em enfrentamentos ligados a certo ideal masculinidade que habitualmente se manifesta na violência acontece na cena do espaço urbano. A violência contra homens é grande e, habitualmente, acontece no ambiente de "fora", na paisagem da cidade – o que faz os estudos da violência na literatura brasileira e outras artes poéticas contemporâneas se voltarem para certa leitura da relação com o espaço social urbano. A crítica sobre o "realismo" periférico e tantos pesquisadores da estética violenta em fenômenos que encontram seu expoente na "Cidade de Deus" (Paulo Lins), mas também na recorrência da expressão da violência na paisagem urbana, em obras de ficcionistas como Marcelino Freire, Fausto Wolff, Marçal Aquino e outros.

Também em obras de autoria feminina (Ana Paula Maia e Conceição Evaristo, por exemplo), a violência se situa na paisagem da cidade – mas é notável que ela não fica circunscrita ali: para as mulheres, movimentar-se é correr o risco da violência que está nas ruas. Há também o risco da violência que está dentro, alcançando espaços privados,

---

[1] Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMG, Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Doutora em Literatura Comparada pela UFF. Membro do Grupo de Pesquisa Afetos – Comunicação, Acessibilidade e Vulnerabilidade (UFMG).

[2] Dados do levantamento do Fórum Brasileiro de Segurança Pública realizado com apoio **do Datafolha, "Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil", 4ª edição:** <https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/visivel-e-invisivel-a-vitimizacao-de-mulheres-no-brasil-4a-edicao/>, acesso em 18 de abril de 2023.

como o trabalho e até mesmo no lugar que deveria ser sinônimo de abrigo e proteção, como o ambiente doméstico. Para nós mulheres, não há “fora” da violência.

Cenas da violência contra a mulher na literatura brasileira contemporânea: corpus literário e corpos literários femininos

Comecemos com um trecho de intitulado ˜Escrever a dor" em "Vidas e palavras" da antropóloga indiana Veena Das:

> A ausência de qualquer linguagem instável da dor talvez seja sintomática do fato de que não posso separar minha dor da minha expressão - outra maneira de dizer isso é que minha expressão da dor compele o outro de maneiras muito particulares - você não está livre para acreditar ou não acreditar em mim - nosso futuro está em jogo. Quero readentrar essa cena de devastação para perguntar como se pode habitar um mundo assim, que se fez estranho por uma desolador experiência de violência e perda. Cavell descreve isso como o gesto emersoniano de se aproximar do mundo mediante uma espécie de luto por ele. Algumas realidades precisam ser ficcionadas para que possam ser apreendidas (DAS, 2020, p. 68)

É assim, inspirada pela antropologia da violência de Veena Das e seu cuidado com o elo entre palavras e vidas, que faço um convite para que nos aproximemos - com delicadeza - de algumas cenas de violência contra a mulher na literatura brasileira contemporânea. Parece importante que possamos ler cenas da violência contra a mulher contadas por autoras de ficção - e com Veena Das, pensaremos que escrever a dor parte do luto da própria realidade. "Algumas realidades precisam ser ficcionadas para que possam ser apreendidas" (Das, 2020, p. 68). A literatura, então, nos oferece alguns caminhos a explorar a seguir, a partir de seus diversos modos de colocar em cena a violência contra a mulher. Começo por aí: o que significa “encenar” a violência?

Embora o corpus literário aqui convocado para a leitura comparada entre duas escritoras brasileiras tenha várias dimensões possíveis, enquanto escrita da violência, nesse trabalho opero a crítica a partir de duas cenas. Em cada livro, a leitura parte do trauma instaurado na construção narrativa da cena de violência contra a mulher praticada por um homem, seu parceiro – buscando perceber como a escrita expressa o fato.

Como pretendo apontar, autoras frequentemente se valem da construção da cena da violência contra a mulher como momento chave no encadeamento narrativo, em que a ficção torna efetiva nossa relação de vínculo com o presente histórico, com seus dissensos. Retomo a discussão nos termos de Jacques Rancière em "O método da Cena" (2020) para apostar na potência da cena, enquanto condensadora sobre a história e o presente que partilhamos.

Um quadro visual; certo modo de estar e agir no espaço determinado em recorte temporal; a narrativa da disposição de objetos e sujeitos em uma paisagem... afinal, o que serão cenas? Aqui, tomaremos as cenas como "pequenas máquinas teóricas construídas para encenar e questionar as partilhas ingênuas sobre as quais normalmente se fundam a dignidade do pensamento ou o rigor da ciência" (Rancière, 2020, p. 26). Elas visam articular as redes da experiência do ordinário com a ordem ampliada das coisas e, por vezes, podem inverter hierarquias, realizando a partilha entre palavras enunciadas na escrita e palavras de outras e outros, encontradas nos fenômenos que buscamos apreender.

Na leitura aqui empreendida, a um só tempo, cenas são objeto, método e ação da escrita de pesquisa literária. Volto-me para as cenas da violência contra a mulher na literatura, pois elas condensam instantes "que dividem o tempo e tornam a ordem das coisas entregue à sua contingência" (Rancière, 2020, p. 27). Falarei de cenas de violência contra a mulher na literatura – dos seus corpos na escrita, dos corpos que escrevem e do corpo da própria escrita. O corpus literário é composto por dois livros de autoria feminina: "Tudo é Rio" e "O peso do pássaro morto" e ambos marcam a estreia de escritoras contemporâneas que seguem produzindo. Nesse corpus em leitura comparada, busco notar modos que a escrita encontra para expressar o peso da violência sobre corpos femininos e, também, sobre a escrita como potência tanto na perspectiva das "políticas da escrita" (Rancière, 1995) da ficção na expressão do enfrentamento da violência de gênero.

Há algumas explicações para a força das cenas de violência nessas obras, porém minha perspectiva abdica de explicar pela via do sentido, para estar-com-os-sentidos a partir da interação do texto literário em seu jogo operado através do texto: operar pela afecção e potencial de impacto dessas obras, nos pactos éticos partilhado entre autor e leitoras/leitores pelo modo como o texto literário faz a mediação dessas instâncias, criando uma determinada "posição" de testemunho perturbador partilhado nos livros escolhidos. Nas duas autoras, a escrita parece estar interessada em tornar a violência visível e intolerável, através de acontecimentos traumáticos que se instalam no cotidiano de protagonistas mulheres violentadas brutalmente por homens que diziam amá-las – revelando o quanto a violência contra a mulher está entranhada em nossa realidade cotidiana, sendo brutal na realidade assim como na ficção.

A violência contra a mulher em "Tudo é Rio"

O romance de estreia da mineira Carla Madeira foi o segundo livro de ficção mais vendido no Brasil em 2021. Em “Tudo é Rio” (2021), a escrita fluxo escorre como rio, que pode ser lido como metáfora da violência avassaladora, das águas que afundam o corpo. Nas palavras do presságio da narradora: “Venâncio, quando viu a barriga de Dalva crescer foi vendo crescer nele um ciúme doentio. Mas era tarde, não comandava o curso do rio. Estava feito.” (Madeira, p. 20).

A cena de violência que será o ponto de entrada dessa crítica comparada acontece logo ao início do romance. Ainda não fomos apresentados aos detalhes do amor de Dalva e Venâncio, que depois são desenvolvidos. Entramos na história por outra personagem – Lucy, uma puta que se apaixona por Venâncio mas não consegue atrai-lo, o que faz sua obsessão aumentar. Os dois primeiros capítulos apresentam essa relação de desencontro em uma escrita que coloca o corpo feminino em cena, onde o erotismo mesmo parece ser o modo de entrada na ambiência do romance. Estamos imersos no ambiente do puteiro, participantes do gozo livre de Lucy com seu “corpo indecente, que convidava aos berros línguas e mãos” (p. 15) que tenta de todo modo retirar Venâncio do abismo “entediado” diante do sexo. É depois de nos apresentar esse mundo de gozo e recusa, que somos apresentados à cena de violência no capítulo 3 do romance.

O capítulo se inicia com a afirmação de que Venâncio e Dalva casaram apaixonados “perdidamente”, ou como a narradora expressa “pareciam eternos de tão juntos. Um saboreava o outro” (p. 19). Mas a notícia da gravidez de Dalva parece o presságio do mal, que logo se apresenta:

> Naquele dia, Venâncio podia ter saído, já estava lá fora no portão, quando pôs sentido na bexiga cheia e pesada. Voltou para mijar. Nos últimos anos, a lembrança desse segundo, o preciso momento em que decidiu voltar, provocava nele uma aflição sem alívio. O filho tinha nascido de manhã, quando ele entrou no quarto, Dalva oferecia o bico do peito para o menino. Os olhos de Venâncio pararam ali, sentiu uma dor de infidelidade, traição, a nuca esquentou num quase desmaio, Ela punha na boca do menino o bico do seio que era dele, o bico, acordado e nu, estava lá entumecido, pronto, sem que ele o tivesse excitado.
> A boca do neném buscava ansiosa o peito farto e úmido querendo sugar, engolir e ainda tão sem saber. O mamilo se dobrava passando na boquinha pequena, querendo ser pego por ela. Dava se entregava a uma emoção única, da mais comovente ternura. O momento dela e do filho cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o menino dos braços dela e jogou longe, bateu em Dalva, bateu, bateu, espancou. (MADEIRA, 2021, p. 20-21).

A cena narrada parece ter um modo ambivalente de afetação da sensibilidade de leitoras e leitores: nos aproximamos da imagem da mãe amamentando o filho a partir da

ação de Venâncio. Mas não é apenas o movimento narrativo de mostrar a ação "acidental" do homem ao retornar da rua para o espaço interno da casa que se torna o guia de nossa leitura: ao início, é o próprio olhar masculino que nos convida a entrar na casa e testemunhar a cena de amamentação – com os olhos de Venâncio, vemos no gesto um ato erótico. Dalva "punha na boca do menino o bico do seio que era dele", um bico entumecido que Venâncio percebe como sinal de excitação.

Pelo encadeamento narrativo, acompanhamos a antecipação da violência pelo olhar da personagem masculina. Ao princípio, o filho do casal não é apresentado nessa condição, mas como um outro ser masculino que toma o corpo da mulher que era do homem. A amamentação – imagem simbólica do primeiro cuidado de mãe que apresenta um corpo ofertado a outro corpo que dela depende – aparece narrada de um modo a nos apresentar o gesto como erótico, na perspectiva de Venâncio. Mas na sequência imediata, com o corte de um parágrafo, a narradora nos desloca sutilmente na posição de testemunho da cena. A transição se expressa na escolha de palavras, a partir da qual transitamos do olhar masculino dominante (que percebe o corpo feminino como seu domínio) para outro olhar, que vê a amamentação a partir do vínculo entre mãe e filho.

São algumas as escolhas feitas pela autora para promover essa passagem, de um parágrafo a outro: no primeiro, sob o olhar de Venâncio, a palavra é "o menino"; no segundo parágrafo, "neném" de "boquinha pequena" em um momento de "ternura" entre Dalva e o "filho". Quando Venâncio reaparece na cena narrativa, irrompe com brutalidade no momento e a violência se consuma contra esposa e filho. O corte abrupto se instaura na cena maternal e retornamos ao ponto de partida, pela palavra escolhida: Venâncio não arremessa o "filho", mas o "menino". O sutil deslizamento das palavras na cena: de menino, neném, filho, de novo a menino. Nas passagens construídas pela narrativa, o retorno da mesma palavra já não significa a partilha do olhar masculino. Quando Venâncio arremessa o "menino", seu ato é de tratar o filho como objeto. Primeiro, menino-homem que devora "sua" mulher. Depois, neném-filho que é arrancado da mãe para ser, por fim, atirado como objeto. Esse paradoxo habita os dois parágrafos que apresentam a cena de violência dupla, não apenas contra o próprio filho recém-nascido, como também contra Dalva, que em poucas linhas passa de amante a propriedade. É assim que a ação violenta se apresenta como "fim" de uma sequência de acontecimentos narrativos – que antecipavam a tragédia pelo olhar masculino.

A cena de violência é narrada com certa distância que permite a estrutura da narrativa "de fora", os momentos que antecedem o ato violento parecem vívidos e detalhados; já a própria a violência descrita aparece breve e incisiva. Venâncio "bateu em Dalva, bateu, bateu, espancou". Difícil virar essa página reveladora da ação brutal e, quando fazemos, encontramos o capítulo 4 como imagem de uma vazio no luto do mundo. Capítulo de apenas uma palavra, centralizada no branco imenso da página: "Dor". A narrativa nos leva a viver o silêncio que passará a ocupar o espaço do sofrimento no destino de desencontro das personagens já apresentadas, fazendo ressoar o "depois da violência". A violência parece inaugurar vários lutos: o do filho de Dalva e Venâncio, o do amor entre o casal, o de Venâncio mesmo (que parece se ausentar da vida, arrependido da sua ação brutal). Mundos perdidos se derramam pelo romance, nos próximos 32 capítulos. Nascido do luto do mundo, o texto literário é (re)invenção de corpos a partir de fragmentos de perda, com a repercussão dos efeitos da violência sobre todos, não apenas sobre as vítimas (Dalva e o filho), mas também sobre o perpetrador da violência (Venâncio) e sobre Lucy – a puta que se refaz com o desejo não correspondido e a impossibilidade de trazer Venâncio de volta à vida. Assim, em Carla Madeira, o romance articula o luto do mundo a partir da violência indizível, em uma escrita ultrapassa definições puras. O texto literário explora tensões entre amor e posse, pornografia e erotismo, dizendo não apenas da dor como também do desejo feminino; enquanto apresenta o amor masculino revestido de controle do corpo feminino.

Embora de outro modo, a cena da violência contra a mulher em "O peso do pássaro morto" também será um definidor para o desdobramento da narrativa a partir da "perda do mundo" pela protagonista. Não como explicação, mas como narrativa de uma sequência de acontecimentos brutais que se sucedem ao estupro – violência que irrompe e impacta mais do que a mundo da vítima protagonista, colocando não apenas o seu corpo e mas também outros corpos em luto.

A violência contra a mulher em "O peso do pássaro morto"

Aline Bei escreve a partir de uma estrutura narrativa em sucessão temporal com desdobramento típico do gênero romanesco, mas constrói na página uma organização visual da escrita com jeito de poesia. Nas páginas da escrita-imagem, se desenha uma tensão constante entre o peso e a leveza: a leveza da escrita, o peso da violência que paira sobre a sequência de acontecimentos que afetam a vida da protagonista.

"O peso do pássaro morto" também é o livro de estreia de Bei pela editora independente Nós. Na descrição da própria autora, presente em redes sociais digitais e

engajada com o trabalho de divulgação de sua escrita, o livro não é chamado de "romance" mas de "trabalho literário", já que a escrita é difícil de situar em um gênero literário específico. Para além de estar de acordo com a recusa ao enquadramento por parte da autora, a leitura que aqui proponho reconhece que estar entre modalidades de escrita não parece ser um desconcerto, mas uma virtude da literatura de Aline Bei. As palavras têm não só sentido no plano do enunciado, mas sobretudo se fazem como uma "presença" performada na página que faz com que sua escrita da violência alcance não apenas outra expressão, mas outro modo de agir na sensibilidade de leitoras e leitores.

Também aqui, a violência irrompe na narrativa, mas é antecipada por acontecimentos que dão contorno à cena, tanto na perspectiva imagética quanto narrativa. Em Aline Bei, o luto do mundo é antecipado e reencenado por várias imagens, antes do estupro se tornar um fato narrativo. O livro se organiza por recortes temporais da vida da protagonista que correspondem a diferentes capítulos: aos 8 anos, ao 17, aos 18, aos 28, aos 37, aos 48, aos 50, aos 52 anos e em um quadro final chamado de "póstumo".

A cena de violência sexual aparece no capítulo dos 17 anos, mas o anterior já antecipa a metáfora do luto do mundo em vida, com a memória fragmentária de várias cenas de uma infância marcada pela perda de duas amizades que desorienta e desorganiza a conexão da protagonista com as pessoas e o mundo ao seu redor. No capítulo dos 17 anos, acompanhamos uma jovem que está descobrindo o desejo e a vontade do gozo, a partir da paixão por Pedro. A força erótica aparece em várias descrições que confundem elementos objetivos com a paisagem emocional da protagonista. Então, em um show com a amiga Paula, a protagonista (de quem não sabemos o nome), o desejo se manifesta no acontecimento um beijo a três, em a amiga e outro homem que assistia ao show.

O beijo, flagrado por uma câmera, vira imagem que circula na escola e cria uma situação de múltiplas violências: Pedro se enraivece por ser tomado como o "namorado corno", enquanto a protagonista vira alvo tanto de outros estudantes quanto do amante que a acusa de "puta". Mas nada disso é suficiente para afastar a protagonista do homem com orgulho ferido. Com esperança de perdão e reconciliação, ela recebe Pedro em casa, para que a cena de violência sexual se apresente.

O detalhamento descritivo que se segue nos permite ver a imagem do estupro na perspectiva da protagonista que narra como Pedro "mastigava meus peitos pronto para arrancar o bico", "arrancou o pau pra fora", "socou o pau até o fundo mais impossível

da minha garganta", "abriu minhas pernas e meteu com pressa de olho fechado" (p. 58-59).

Em Aline Bei, a escrita de violência[3] investe no minucioso detalhamento descritivo. É possível visualizar cada palavra-detalhe enquanto se lê, tanto em sua parte na totalidade quanto nos pequenos detalhes que parecem, por vezes, ser metonímicos e condensar o sentido de concretude, do corpo da violência ao corpo da letra.

A autora concretiza a violência não apenas na narrativa crua e detalhada das ações de suas personagens. Sua escrita também se expressa na força mínima da letra: ao início da cena, Pedro grafado com P maiúscula. Pedro como uma pessoa, antes da violência, aparece depois durante o ato como "o pedro" que ria enquanto cometia o estupro. Ao final, é dito "e eu melada O chão de ardósia O Pedro subiu as calças" (p. 60). Na escrita de Bei, o uso da minúscula é frequente em uma narração fluida, que escorre com as palavras na página. O uso de sinais gráficos, espaçamento e recuos, a variação no tamanho (corpo da letra) bem como a disposição das frases, letras e palavras na página são elementos expressivos. Estas intervenções deixam de ser lidas como recurso convencional da escrita, podendo abrir a leitoras e leitores novos caminhos de interpretação através de escolhas mínimas e significativas, como a simples troca de minúscula por maiúscula. Pedro é pedro e também O Pedro – próximo, não-humano, até que se torne distante. O recurso é usado para objetos que ganham mais peso como a Faca – grafada com F maiúscula – com a fora de ação sobre a protagonista (ironicamente, sem nome, talvez apontando para o sentimento de im-propriedade sobre si mesma).

O luto do mundo pela violência atinge a protagonista e deixa marcas que se desdobrarão em uma cadeia de desencontros ao longo da vida, nos próximos capítulos: aos 18 anos, o nascimento do filho e, a partir daí, em toda trajetória marcada pela incapacidade de se conectar com o filho e o mundo. Isto se propaga em vários quadros sucessivos de recortes temporais de sua vida: na infância do filho, na sua saída para a

[3] Neste trabalho, o elo entre escrita literária e violência é tomado a partir da perspectiva de Ivete Walty e Terezinha Moreira (2020), para quem a estreita relação entre estética, ética e política é o ponto de partida, compreendendo não apenas o conceito de violência contra a mulher, mas também e principalmente como a violência, enquanto ação, se inscreve no texto literário. "Assim a classificação da violência, mesmo que útil como ponto de partida da reflexão, só será produtiva na medida em que permitir seu estudo no exercício das relações de intersubjetividade, suas conjunções e suas rupturas. Essa seria uma forma de, à maneira de Bakhtin no estudo da língua, recusar o objetivismo abstrato e o subjetivismo individualista (1981, passim), detendo-nos na análise do exercício da violência inscrito no texto e pelo texto. Para isso, vale voltar a Rancière na sua postulação de que "a escrita é indissoluvelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, inscrição imutável do que a comunidade tem em comum.' (1995, p. 9)" (WALTY E MOREIRA, 2020, p. 17)

universidade, na tentativa de visitá-lo, no casamento no exterior do qual a mãe não participa, por fim, na sua morte e na cena póstuma. Os desencontros serão a própria matéria a partir da qual a protagonista construirá suas imagens de sobrevivência, como as belas alegorias[4] criadas a partir da imagem do pássaro revelam, em seus muitos desdobramentos ao longo do romance. Ora imagem de leveza, ora de sofrimento, pássaros aparecem logo na infância da protagonista, com a perda da amiga e a esperança de que passarinhos levem suas cartas póstumas à sua morada no céu; mas também atravessam a infância do filho lucas (com l em minúscula) quando ele usa o Estilingue (com E em maiúscula) para atirar pedras nos passarinhos com os amigos (p. 85). A imagem do pássaro morto pelo filho está há poucas páginas de distância de outra, melancólica, da protagonista cantando a canção doce para seu filho "sabiá lá na gaiola fez um buraquinho" (p. 99) como modo de desviar da pergunta sobre a verdade do pai desconhecido.

Apontamentos finais: testemunho da violência e pacto ético sensível com leitoras e leitores

Como procurei mostrar, a partir do conceito de Cena como método (Rancière), a escrita das autoras brasileiras contemporâneas Carla Madeira e Aline Bei, em "Tudo é Rio" e em "O peso do pássaro morto", parece nos indicar um caminho para a re-sensibilização do olhar sobre a violência. As cenas performam uma estética fundamentada na perspectiva ético-política da expressão literária tal como articulada por Rancière (1995), ao encenar a violência como estrutura narrativa, e não apenas como um "acontecimento anômalo" chocante que apela ao sensível de leitores na excitação instantânea. A dor perdura nas vidas das personagens tanto no plano do enunciado quanto na forma escrita – se tornando o impulso do movimento da expansão narrativa. A escrita parece nascer do luto da realidade, embora se expresse de modos bastante distintos: em Carla Madeira, na estrutura romanesca clássica com investimento no erotismo em paralelo à brutalidade da violência; em Aline Bei, com uma inventiva capacidade de narrar fora das fronteiras do gênero narrativo, explorando ao limite a

[4] Aqui resgato o conceito de alegoria em Walter Benjamim: em oposição à conciliação pacificadora entre ético e estético do símbolo romântico, derivada da separação de forma e conteúdo, Benjamin apresenta a riqueza dialética da alegoria. Mais do que ilustração concreta de um conceito abstrato, a alegoria deve ser compreendida como forma de expressão, e isso significa dizer que ela não cinde forma e conteúdo. A alegoria é expressão na linguagem, simultaneamente, dos elementos sensível e supra-sensível. Em oposição a um símbolo de interioridade não-contraditória, que unifica conteúdo ético na forma estética, a alegoria guarda sua riqueza expressiva no movimento dialético entre extremos. Acontece, pois, no movimento.

estrutura mínima da escrita até a força irredutível da letra, em seu corpo visível na página.

Por fim, parece ser importante assinalar como a cena da violência, em ambos livros, se torna um acontecimento que instaura o interdito: tanto a protagonista sem nome de “O peso do pássaro morto” quando Dalva de “Tudo é Rio” se recusam, ainda que de modos distintos, a falar sobre o ocorrido. A violência é conhecida pelas vítimas e pelos algozes, apenas. Mas também através da perspectiva das autoras mulheres, em suas escritas, que fazem de nós, leitores, suas testemunhas - nos convocando em jogo.

A violência marca os acontecimentos ficcionais posteriores em uma cadeia de lutos e desencontros com o outro. Paradoxalmente, é a partir desse silêncio das personagens vítimas que se constrói a escrita da violência. Tal parece ser a potência da escrita: ficcionar para acolher e fazer ressoar a partilha do sofrimento feminino em um campo ampliado, além da trajetória individual das personagens – mulheres de ficção, escritas por mulheres autoras. Retomando Veena Das "outra maneira de dizer isso é que minha expressão da dor compele o outro de maneiras muito particulares - você não está livre para acreditar ou não acreditar em mim - nosso futuro está em jogo” (2020, p. 68).

Diante da violência ficcionada, é mesmo nosso futuro que está em jogo. Diante dos dois trabalhos literários trazidos nesta leitura comparada, já não podemos virar o olho – deixar de ver a violência (ainda que reste a opção de fechar o livro) não a fará desaparecer. O projeto de afecção de leitores parece construir um contexto ficcional em que as relações desiguais entre gênero na sociedade atravessam ideais de relacionamento amoroso e posse do corpo feminino.

Tanto no espaço social de uma cidade pequena em “Tudo é Rio” quanto no do espaço urbano de “O peso do pássaro morto” se encenam, a cidade, a rua, a escola, e principalmente a casa – todos espaços de estranhamento, não há lugar de abrigo ou defesa para as personagens vítimas – a violência contra a mulher habita espaços íntimos (me parece fundamental notar que ambas mulheres sofrem violência sem seus lares e o espaço ficcional interior se torna espaço social, no sentido da violência de gênero). Mas também encontra espaço na matéria viva que é a palavra. Literatura como acolhida da violência para sua transfiguração: espaço-limiar que articula a violência entre o público e o privado, rearrajando a experiência de corpos femininos em desalinho na escrita.

REFERÊNCIAS

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós, 2017.

DAS, Veena. **Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário**. Editora Unifesp, 2020.

MADEIRA, Carla. **Tudo é Rio**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

RANCIÉRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques e JDEY, Adnen. **O método da cena**. Belo Horizonte: Quixote, 2021.

WALTY, Ivete Lara Camargos e MOREIRA, Terezinha Taborda (org.). **Violência e escrita literária**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020.