



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Caroline Façanha dos Santos Mathias

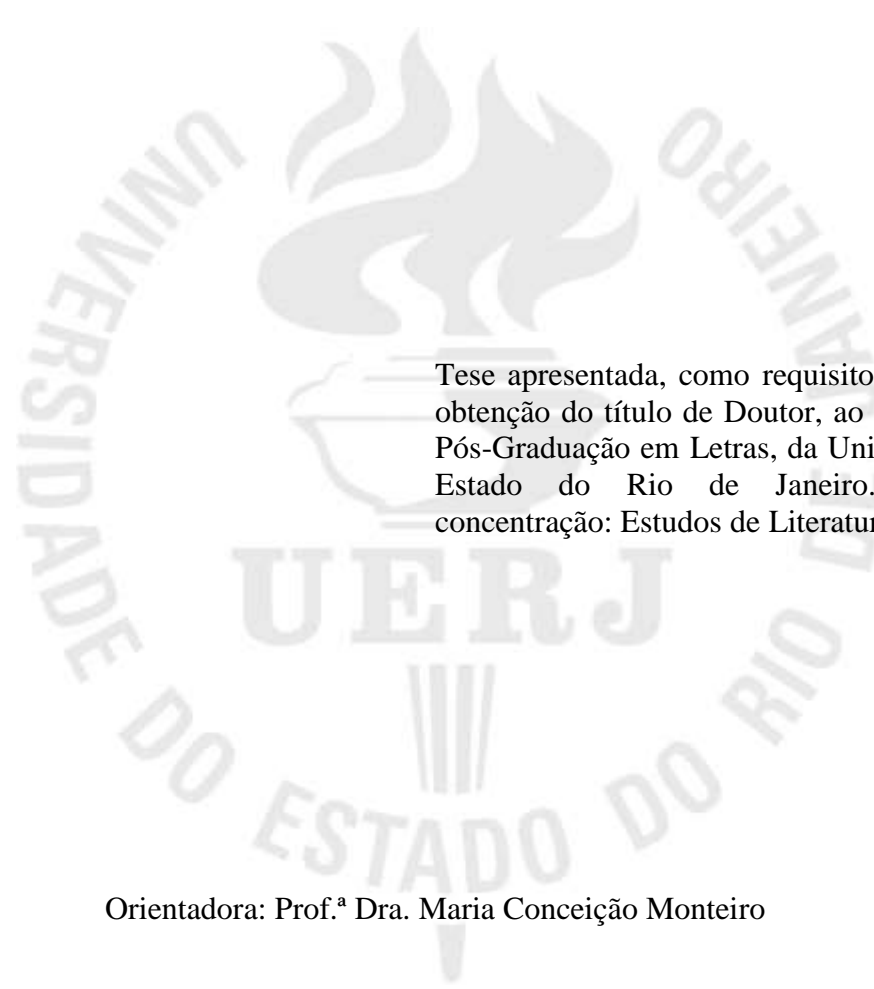
**Da vítima ao monstro: personagens femininas em *Mulheres Empilhadas*, de
Patrícia Melo e *O Poder*, de Naomi Alderman**

Rio de Janeiro

2024

Caroline Façanha dos Santos Mathias

Da vítima ao monstro: personagens femininas em *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo e *O Poder*, de Naomi Alderman



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M431 Mathias, Caroline Façanha dos Santos.

Da vítima ao monstro: personagens femininas em *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo e *O poder*, de Naomi Alderman / Caroline Façanha dos Santos Mathias. – 2024.

151 f.: il.

Orientadora: Maria Conceição Monteiro.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Melo, Patrícia, 1962- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Melo, Patrícia, 1962-. *Mulheres empilhadas* – Teses. 3. Alderman, Naomi, 1974- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Alderman, Naomi, 1974-. *O poder* - Teses. 5. *Mulheres na literatura* - Teses. 6. *Literatura gótica* – Teses. 7. *Violência na literatura* – Teses. 8. *Medo na literatura* – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [869.0(81):820]-055.2

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578-94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Caroline Façanha dos Santos Mathias

Assinatura

08/04/2024

Data

Caroline Façanha dos Santos Mathias

Da vítima ao monstro: personagens femininas em *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo e *O Poder*, de Naomi Alderman

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de janeiro de 2024.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Davi Pinho

Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Patricia Marouvo

Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dra. Ângela Dias

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Esta pesquisa é dedicada a nós, monstruosas

AGRADECIMENTOS

Para uma tese ser realizada, muitas mãos e vozes nos acompanham. Durante esses quatro anos, foram muitas as presenças que ajudaram a compor este trabalho. De uma forma ou de outra, elas estavam presentes nas aulas na UERJ, no meu dia a dia fora da faculdade e mesmo nas horas de maior concentração, me concedendo a paz e o espaço que eu precisava para completar esta pesquisa.

Agradeço às forças que me acompanham, por não terem desistido de mim, mesmo quando eu não já tinha nenhuma energia para continuar — ou achava que não tinha.

À minha orientadora Maria Conceição Monteiro, por esperar por mim e me pressionar nos momentos que precisei. Pelas conversas antes e durante meu período na UERJ, pelos textos que me apresentou, pelos livros que me emprestou e toda a paciência do mundo. Esta tese vem com muito do que aprendi com você.

À minha mãe, pelos recursos que investiu ao longo de toda a minha educação e particularmente no difícil período da COVID-19. Por entender o silêncio e o isolamento essenciais na fase mais intensa da elaboração desta tese.

Às minhas parceiras da UERJ, Paula Pope e Ana Resende. Além dos artigos escritos em coautoria e as conversas pelos corredores da universidade, fica a nossa amizade para seguir mesmo fora dos muros da universidade — nos cafés e karaokês da vida.

À UERJ, que resistiu e segue resistindo os avanços do sucateamento da educação pública, e que me recebeu de braços abertos durante o meu período de estadia na instituição.

Meu companheiro Alvaro Felipe, que, durante o período mais difícil da tese, segurou as pontas em casa, minhas flutuações de humor e as conversas animadas às 7h da manhã para contar dos avanços da pesquisa — é dito que uma pessoa elétrica de manhã acaba encontrando uma pessoa que só funciona de noite. Nós somos uma prova de que essa teoria tem lastro na realidade.

Às amigas que foram compreensivas do meu sumiço toda vez que me chamavam para alguma saída e recebiam a mesma resposta: não posso, trabalhando na tese.

Aos meus gatos Nero e Pandora, que sempre davam um jeito de me animar nos momentos de baixa de energia. Pela companhia que me concederam sem nada pedir em troca durante as madrugadas que passei sobre livros e artigos ou escrevendo e reescrevendo.

À Gabriela Colicigno, não apenas fundadora da Agência Magh, da qual fico muito

feliz em fazer parte como autora, mas por ter sido minha revisora deste trabalho.

À Karol Melo, agente querida, que sugeriu com muita razão interromper a temporada de escrita de ficção para me dedicar integralmente à tese.

Às autoras que me marcaram, leitoras que me animam a seguir escrevendo e aspirantes às autoras que ainda vão se libertar e conseguir escrever as próprias histórias: esta tese é para vocês.

Quem já não se perguntou: sou um monstro ou
isso é ser uma pessoa?

A Hora da Estrela – *Clarice Lispector*

RESUMO

MATHIAS, Caroline Façanha dos Santos. *Da vítima ao monstro: personagens femininas em Mulheres empilhadas*, de Patricia Melo e *O poder*, de Naomi Alderman. 2024. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente tese tem por objetivo analisar as personagens femininas de dois romances que exploram o tema de mulheres e violência: *O Poder*, de Naomi Alderman, e *Mulheres Empilhadas*, de Patricia Melo. A pesquisa busca compreender a transformação dessas personagens de vítimas a entidades monstruosas, explorando a natureza da monstruosidade feminina e criando uma estrutura narrativa capaz de englobar a trajetória peculiar que foi observada. O estudo ainda objetiva contextualizar o medo presente em histórias escritas por mulheres e examinar a natureza dupla da transgressão feminina, analisando como as personagens se defendem ou iniciam a violência. A pesquisa tem como base teóricos do gótico, como Fred Botting, David Punter, Maria Conceição Monteiro e Júlio França, além de estudiosos do campo da teratologia, como Jerome Cohen, David Gilmore, Margrit Shildrick, Rosi Braidotti e Gregory Claeys.

Palavras-chave: monstruosidade feminina; poética gótica; feminismo; medo; violência.

ABSTRACT

MATHIAS, Caroline Façanha dos Santos. *From victim to monster: female characters in Mulheres empilhadas*, by Patricia Melo and *The power*, by Naomi Alderman. 2024. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This thesis aims to analyze female characters of two novels that explore the theme of women and violence: *O Poder* by Naomi Alderman and *Mulheres Empilhadas* by Patricia Melo. The research seeks to understand the transformation of these characters from victims to monstrous entities, exploring the nature of female monstrosity and creating a narrative structure capable of encompassing the peculiar trajectory observed. The study also aims to contextualize fear in stories written by women and examine the dual nature of transgression, analyzing female characters who defend themselves or initiate violence. The research is based on Gothic theorists such as Fred Botting, David Punter, Maria Conceição Monteiro, and Júlio França, as well as scholars in the field of teratology such as Jerome Cohen, David Gilmore, Julia Kristeva, Rosi Braidotti, and Gregory Claeys.

Keywords: female monstrosity; gothic poetics; feminism; fear; violence.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Ria Zmitrowicz como Roxanne em adaptação de <i>O Poder</i>	124
Figura 2 - Imagem de divulgação da série.....	125
Figura 3 - Allie Montgomery/ Mãe Eva	126
Figura 4 - Orestes pursued by the Furies, 1862, de Adolphe-William Bouguereau.....	136
Figura 5 - Capa do livro <i>O Poder</i>	150
Figura 6 - Capa do livro <i>Mulheres Empilhadas</i>	151

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Comparativo <i>O Poder</i> com atualidade	45
Tabela 2 - A jornada do herói	55
Tabela 3 - A Jornada da Heroína	62
Tabela 4 - A Promessa da Virgem.....	67
Tabela 5 - Da Vítima ao Monstro.....	76
Tabela 6 - Categorias de personagens	91
Tabela 7 - Da Vítima ao Monstro em <i>O Poder</i>	129
Tabela 8 - Da Vítima ao Monstro nas obras <i>Mulheres Empilhadas</i> e <i>O Poder</i>	132

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1.	A ESCRITA FEMININA E A TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO	18
1.1.	A poética gótica e armadilha do Gótico Feminino	28
1.2.	A poética gótica em <i>Mulheres Empilhadas</i>	35
1.3.	A poética gótica em <i>O Poder</i>	41
2.	TODA HISTÓRIA TRAZ UMA MENSAGEM — E A NOSSA É FEMINICIDA	49
2.1.	A Jornada do Herói e a filha do pai	54
2.2.	A Jornada da Heroína e as filhas da mãe	60
2.3.	A Promessa da Virgem e a trama em <i>O Poder</i>	66
2.4.	Uma jornada monstruosa para tempos de medo	70
3.	ONDE AS FORTES NÃO TÊM VEZ	80
3.1.	A questão do medo	87
3.1.1.	<u>O medo, imprevisível e surpreendente</u>	88
3.1.2.	<u>Saber não é se proteger</u>	90
3.1.3.	<u>A porta falsa da promessa em <i>O Poder</i></u>	92
3.1.4.	<u>A mais poderosa</u>	93
3.1.5.	<u>Quem pode se dar ao luxo de não sentir medo?</u>	97
3.2.	A morte matada de Carla	100
3.2.1.	<u>Carla, uma mulher sem medo de falar</u>	103
3.2.2.	<u>Carla, mentora?</u>	106
3.2.3.	<u>A morte de Carla</u>	108
3.2.4.	<u>Carla, fiel à vida</u>	112
3.3.	A morte simbólica de Roxanne em <i>O Poder</i>	113
3.3.1.	<u>A vulnerabilidade negada</u>	114
3.3.2.	<u>O poder oceânico de Roxanne</u>	116
3.3.3.	<u>Roxy além da utilidade</u>	117
3.3.4.	<u>A morte simbólica de Roxy</u>	118
3.3.5.	<u>Poder como identidade</u>	120
3.3.6.	<u>Uma hipótese para a causa do poder de Roxanne</u>	122
3.3.7.	<u>Uma outra forma de lutar</u>	126

3.3.8.	<u>Da Vítima ao Monstro</u>	128
3.4.	A audácia de sobreviver	131
3.4.1.	<u>Uma estrutura menos rígida</u>	131
3.4.2.	<u>A proatividade monstruosa — ou o que há de tão amedrontador na fúria coletiva feminina?</u>	135
3.4.3.	<u>A irmandade como estratégia de sobrevivência.</u>	139
3.4.4.	<u>Escrever para se inscrever no mundo (e sobreviver)</u>	141
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	REFERÊNCIAS	146
	ANEXOS	150

INTRODUÇÃO

Começo esse trabalho afirmando que esse não será um esforço de genealogia. Quero dizer com isso que, ao contrário de diversas teses da área, meu interesse não está em mapear similaridades em um determinado recorte temático, tampouco investir em uma exposição cronológica, buscando as ramificações de um gênero específico.

O foco desta tese começou, é verdade, com a busca por observar como as figurações do gótico se apresentam em dois romances que abraçam o tema da mulher e da violência. Contudo, com o correr do tempo e com o avanço da pesquisa, com os debates nos encontros com orientadora e com a própria vida seguindo seu curso, esse objetivo bastante pontual começou a mudar. O resultado da investigação à luz da poética gótica foi o convite de visitar um antigo desejo, o de construir uma estrutura narrativa a partir de certo recorte.

Mas que recorte seria esse? Eu sabia que queria escrever sobre mulheres e sobre as suas várias estratégias de sobrevivência para seguir respirando em uma sociedade masculinista. Sabia também que gostaria de falar sobre as armadilhas simbólicas envolvendo o caráter ora profano, ora sagrado das principais personagens femininas que conhecia e que não davam conta de suas subjetividades.

Em outras palavras, eu tinha pistas do que gostaria de fazer, mas o que não estava nítido ainda era como esta pesquisa me forneceria muitos dos recursos para alcançar este objetivo.

Certo dia, conversando com a Ana Resende, também doutoranda de literatura da UERJ, desembestei a falar, buscando explicar o que havia pensado para a tese e o atual desconforto com a pesquisa, que parecia não chegar a lugar nenhum, dando voltas e voltas em si mesma, atestando o que já sabia, o que já foi falado, o que já estava de acordo. Sei que há quem defenda que o óbvio precisa ser dito e, em certa medida, concordo com o pensamento, há certos espaços — sobretudo no mundo em que vivemos — que o óbvio precisa ser dito e repetido, e reforçado mais uma vez.

No entanto, uma tese de doutorado me parecia o local errado para depositar todas as minhas energias e forças escrevendo aquilo que já sabia antes de ter iniciado o doutorado.

Era preciso então retirar a pesquisa deste local pacificado e me colocar novamente em movimento: um contato quase agressivo com os textos que me inspiraram a começar a tese, um embate direto com as certezas construídas no passado, sobre o que essa pesquisa seria e

quais os resultados colhidos dela.

Para tudo isso, foi necessário aceitar o desconforto da tarefa.

Na ocasião, acolhendo minhas apreensões, Ana me sugeriu algo na linha: por que não fala da vítima ao monstro? “Isso é tudo que você é, tudo sobre o que você escreve.”

Ela estava certa. Minha produção ficcional coincidiu com a minha entrada no doutorado. Quanto mais lia a teoria, mais ficava difícil ignorar a escrita de histórias, que acompanhava as descobertas na pesquisa. Foi nas minhas histórias que comecei a perceber o padrão de mulheres monstruosas que seguiam em meu encalço: primeiro, no romance *Não esqueça* (2020), uma distopia *cyberpunk*, em que uma protagonista desmemoriada precisa abraçar as próprias sombras para a princípio descobrir seu passado e posteriormente se conciliar com ele. Este livro, meu romance de estreia, passou por uma bateria de premiações, chegando a vencer o Prêmio Le Blanc em 2021, além de ter sido finalista do Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica 2021 e indicado ao Prêmio Aberst 2021. Em meio à montanha-russa emocional, tive a oportunidade de debater com outros escritores, falar em podcasts, dar entrevistas e usar as redes sociais para falar do que estava estudando e escrevendo.

A ficção, tal como a pesquisa, se tornou hoje mais do que nunca uma plataforma por onde é possível debater ideias, testar argumentos e transmitir ideias. Através do meu trabalho como escritora, alcancei pessoas que não teria conseguido através da minha atuação acadêmica. E em cada novo livro que saía rasgado da minha garganta em direção às páginas em fluxo incontrolável, vivi as palavras de Hélène Cixous em *O riso de Medusa* (2010).

De tanto escrever mulheres monstruosas, não percebi que talvez todas elas quisessem me dizer algo. Pulsava ali o que me fazia escrever, o que me fazia pesquisar. Difícil explicar o motivo que me levou tanto perceber isso, e talvez nunca perceberia se não ouvisse da boca de outra pessoa. Acho que quando estamos na ilha, fica difícil mesmo enxergá-la.

A questão era que quanto mais eu tentava separar a escritora da pesquisadora e a pesquisadora da escritora, mais fragmentado o estudo se tornava, mais separado da força pulsional que me levava a iniciá-lo. No fim, estava fragmentando a mim mesma, tentando manter os interesses em caixas separadas.

Mas e se esta tese, em vez de separação e isolamento, pudesse celebrar tudo que aprendi na UERJ mesclando com o que aprendi fora dos muros da universidade?

Foi aí que lembrei que, durante a Covid-19, cheguei a dar aulas de escrita para complementar a renda. O tema foi algo que jamais havia considerado entrar na tese jornadas heroicas. Percebi, sem saber já fazendo pesquisa, que embora muitos escritores conhecessem

a Jornada do Herói do Joseph Campbell, não conheciam a Jornada da Heroína de Maureen Murdock e menos ainda a Promessa da Virgem de Kim Hudson.

Aquilo me perturbou.

Por que o tamanho desconhecimento? Era porque as estruturas de Murdock e Hudson chegaram bem depois de Campbell? Ou porque elas não contaram com um propagador de seus trabalhos tão efusivo quanto Christopher Vogler? Ou, ainda, uma questão mais óbvia e amarga, porque eram estruturas criadas por mulheres?

Para minha surpresa, ao longo das três edições do curso, várias alunas relatavam que tentavam e tentavam fazer as suas histórias “cabem” na Jornada do Herói sem sucesso. Durante as aulas, descobriam com certo alívio de que havia outras estruturas narrativas que poderiam orientá-las durante a criação de suas histórias, que combinavam mais com as histórias que desejavam contar.

Naquele momento, a direção se tornou mais nítida: a tese deveria apontar para um esquema embrionário de estrutura que conseguisse amarrar narrativas em que mulheres passam de vítimas a monstros, englobando temas como a teratologia, o medo e a morte a partir de um viés feminista.

Assim, com a nova perspectiva de Ana e um velho desejo reascendeu o interesse pela pesquisa. Essa combinação me fez tornar como missão da tese o desenho — mesmo que embrionário — de uma estrutura narrativa que desse conta de descrever a estratégia de personagens que, em um contexto violento, investem em uma jornada para sobreviverem. Os dois romances usados como pano de fundo da discussão foram o mesmo do início da tese, *O Poder* de Naomi Alderman e *Mulheres Empilhadas* de Patricia Melo.

Como não poderia ser diferente, ao longo da tese, decidi me concentrar mais detidamente nas personagens femininas de ambos os romances e no modo como elas se comportam em relação ao medo, tecendo relações a cada capítulo com tropos e representações frequentes de mulheres na ficção atuais em nossa sociedade, sempre mostrando como a ficção encontrou seu jeito de contaminar a realidade e como a realidade ainda segue privilegiando certos traços das mulheres em suas parciais representações.

Por isso, posso afirmar que o objetivo primário deste estudo é a passagem gradual dessas personagens, partindo de um local de vítimas — acoissadas por forças hostis — a figuras monstruosas — entidades que adquirem recursos para lidar com a rejeição que recebem do meio em que vivem.

Neste sentido, dediquei o primeiro capítulo da tese a investir em uma breve trajetória

pelo gótico escrito por mulheres para direcionar o início desta análise. Gótico esse que conta com a sua própria dose de personagens femininas acoçadas por forças hostis assim como personagens monstruosos que aprendem a lidar com o espaço de alteridade que lhe é relegado ou escolhido. Por abraçar nuances da produção de autoras mulheres que fogem do proposto pelo chamado Gótico Feminino, opto por outro termo, assumindo para fins de estudo, o Gótico escrito por mulheres.

A análise de como as personagens femininas aqui dissecadas estão sendo colocadas em posições ora de defesa, ora de ataque, ora de vulnerabilidade, ora de poder é auxiliada pelo estudo de estruturas narrativas: a *Jornada do Herói*, de Joseph Campbell; a *Jornada da Heroína*, de Maureen Murdock e *A Promessa da Virgem*, de Kim Hudson.

Por esse motivo, o segundo capítulo é dedicado a analisar as personagens à luz das teorias já consolidadas no estudo de narrativa e escrita criativa, comprovando que tais estruturas, embora conversem com aspectos culturais que amarram uma grande seleção de histórias clássicas e atuais, não dá conta da especificidade das narrativas atuais que tratam de mulheres sobreviventes de violência de gênero, com os desafios que o contemporâneo impõe.

Sendo assim, nosso objetivo secundário é contextualizar o medo analisando como as personagens se comportam em relação a ele em ambos os contextos dos livros, onde há a denúncia da violência e a desigualdade de gênero.

Para isso, será necessário abordar o medo a partir de uma análise conceitual histórica, buscando mapear como as personagens femininas são levadas a adotarem medidas e estratégias que desafiam presunções acerca do gênero feminino, abraçando suas facetas monstruosas da violência e da barbárie.

A hipótese aqui é de que ambos os romances estudados refletem, no tratamento de suas personagens femininas, estratégias que denunciam problemas sociais antigos, ora exibindo suas personagens se protegendo em situações de vulnerabilidade, ora apresentando seus lados monstruosos ao atacarem, possibilitadas agora ou por um novo órgão que acarreta mudanças sociopolíticas incontornáveis — no caso do romance de Naomi Alderman — ou através de um exercício onírico de poder — se referindo ao romance de Patricia Melo.

Em ambos os casos, as condições cambiáveis de sujeito revelam nessas personagens uma chave dupla na relação com o medo, que pode ser vivenciada negando tal sentimento ou assumindo-o como estratégia de sobrevivência. Os dois romances exemplificam essa dinâmica mutável que abraça tanto a violência como a vulnerabilidade monstruosa. Essa combinação desestabiliza cristalizações acerca da personagem feminina e nos aponta algumas

estratégias de sobrevivência para o mundo masculinista de hoje.

Nesse sentido, o objetivo terciário e final é se aprofundar no caráter duplo da transgressão por meio de uma estrutura original que procure articular com outras estruturas já criadas, ao mesmo tempo que oferece uma contribuição tanto para o campo da escrita quanto da pesquisa, acerca da jornada emocional que personagens sobreviventes de um tipo de violência sistêmica atravessam — da vítima ao monstro — com um único objetivo:

Sobreviver.

1 A ESCRITA FEMININA E A TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento.

O riso da Medusa – Hélène Cixous

Início este capítulo com outro começo: adoto por epígrafe as frases que Hélène Cixous utiliza como introdução do seu ensaio *O riso da Medusa* (2022). Isso se deve a alguns motivos, o primeiro deles é porque esta tese está inscrita na mesma tradição e se propõe a ser escrita em um formato experimental que reunirá texto político e texto teórico em uma escrita autoral, seguindo os passos de Cixous.

Enquanto texto político, busco dialogar com pensadoras importantes para a crítica feminista como Rosi Braidotti, Maria Conceição Monteiro, Lucy Irigaray e a própria Hélène Cixous. Essas serão minhas cúmplices no trajeto por fazer desta tese. Além desta investigação delimitada no espaço de análise literária, também invisto em um manifesto que, de acordo com Frédéric Regard, no prefácio de *O riso da Medusa*, se traduz em um texto que se volta para uma realidade externa a ele e ao meio a qual pertenceria:

Ora, o que, antes de tudo, caracteriza este ensaio é ele ser concebido como manifesto, quer dizer, como um texto voltado para uma realidade exterior objetiva, na qual ele busca tornar concretamente palpável a sua crítica. O riso... procura produzir efeitos ‘históricos’, diz Cixous, por um lado, sobre um meio particular que percebemos ser constituído essencialmente de universitários, críticos, editores e escritores, denunciados de forma violenta como tantos outros agentes de um sistema falocêntrico, e, por outro lado, sobre uma audiência universal, constituída pelas mulheres (mas não apenas), chamadas a ensaiarem uma ‘escrita feminina’ (Regard, 2022, p. 11-12).

Trabalhando com personagens femininas ¹e sendo eu mesma, mulher, com uma pesquisa que envolve feminicídio e violência contra a mulher em um dos países que mais

¹ Por uma escolha da pesquisadora, o uso da palavra “personagem” será sempre usado no feminino.

mata mulheres no globo, não faria sentido não fazer desta tese um espaço de manifesto: um manifesto de luto e luta, pois são muitos os corpos deixados pelo caminho.

Se, por um lado, a realidade exterior objetiva que pretendo alcançar com esta tese são autoras e leitoras que desejem entender como literatura e realidade podem se entrelaçar por meio de uma chave de denúncia e libertação, ao mesmo tempo, esta tese cumpre sua tarefa de investir em uma análise literária com os rigores esperados de uma tese de doutorado de literatura. Em outras palavras, esta tese pretende deixar um legado para e dentro da universidade, contribuindo com uma discussão que está em curso acerca da feminilidade monstruosa e personagens femininas que denunciam a violência de gênero, enquanto deixa um manifesto para autoras e leitoras que também acreditam que a literatura possa servir de ferramenta política para um mundo mais justo e igualitário.

O mundo do qual o manifesto procura desestabilizar os pressupostos é, nesse sentido, um mundo cuja sexuação determina de modo definitivo estruturas de poder mais amplas: um mundo eminentemente político e, em consequência, baseado de maneira sistemática na oposição e na exclusão, sejam elas efetuadas em nome do sexo, da raça, da religião, da origem geográfica, da classe social, ou, ainda, das convenções, ou mesmo da beleza (Regard, 2022, p.11-12).

E, embora o mundo seja um conceito por demasiado abrangente, há que se considerar que o texto que inaugura a força motriz desta tese, *O riso da Medusa*, parte de um contexto histórico e geográfico diferente do qual me coloco: Cixous na França de 1975 e eu no Rio de Janeiro em 2023. Tal texto tem sido usado como força motriz para outros textos que reverberam um grito de libertação, trazendo as suas especificidades locais. Sendo uma intelectual e autora latina, afastada do seu local, justifico a homenagem ao texto de Cixous, lembrando que este local — se é que posso chamá-lo assim — ainda trabalha com as mesmas estruturas de poder que foram alvo do ensaio de Cixous. Além disso, desestabilizar os pressupostos deste mundo cuja sexuação segue tão presente reside no esforço de desestabilizar como o poder se estabelece, algo que ambos os livros que esta tese se compromete a investigar fazem: *O Poder*² e *Mulheres Empilhadas*.

Mas de que modo a escrita feminina pode se mover em direção a uma emancipação? A princípio e trazendo o documento considerado fundador do feminismo, o manifesto provocador *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* (1792) de Mary Wollstonecraft (1759-1797), percebemos como a escrita pode ser uma forma de denunciar como as expectativas de gênero têm aprisionado a mente de várias meninas e mulheres, desde remotas gerações.

² Nesta tese, a versão do livro *O Poder* que utilizei foi traduzida por Rogério Galindo.

Ao incitar a igualdade entre os gêneros, atribuindo racionalidade ao sujeito feminino, algo considerado falso na época, Wollstonecraft mostra como uma certa roda de eventos acaba propiciando que certos comportamentos sejam exaltados, enquanto outros, colocados para debaixo do tapete.

Contudo, fêmeas, que são feitas mulheres ainda quando são meras crianças, e trazidas de volta à infância quando deveriam deixar o andador para sempre, não têm força de mente suficiente para apagar as superinduições da arte que amaciaram a natureza. [...] Esta cruel associação de ideias, à qual cada coisa conspira para desviar todos os seus hábitos de pensar ou para falar com mais precisão dos sentimentos, recebe novas forças quando [elas] começam a agir um pouco por si mesmas; pois elas, então, percebem que é somente por meio de excitar emoções nos homens, que o prazer e o poder são obtidos (Wollstonecraft, 2015, p. 169).

Diante das palavras de Wollstonecraft, vale se perguntar: o que aconteceria em um mundo em que essa cruel associação de ideias fosse desligada? Isto é, qual seria o resultado de uma disposição onde mulheres compreendem que é possível obter prazer ou poder sem que, para isso, seja necessário excitar emoções em homens? O quanto de estratégias de sobrevivência reside em comportamentos tidos como “naturais” e “femininos”?

Tais perguntas apontam para uma das engrenagens mais potentes do sistema masculinista: a busca por autonomia feminina eclipsada pela dependência a um homem. Isso se torna ainda mais intenso quando essa dependência se torna necessária para adquirir elementos básicos que, antes do poder e do prazer, são indispensáveis para a sobrevivência: segurança, direito de ir e vir e a preservação do próprio corpo.

As personagens femininas de ambas as obras analisadas na presente tese perpassam este dilema entre a dependência e o sobreviver, embebidas em um mundo ainda misógino. Em *O Poder*, uma realidade futurista apresenta mulheres que desenvolvem um novo órgão, a *trama*, e criam a capacidade de provocar choques elétricos, em maior ou menor grau, com mais controle ou menos. Esta habilidade vai, aos poucos, transformando suas relações com o mundo, com outras mulheres e, em especial, com outros homens. Com este novo poder em mãos, essas personagens femininas se tornam habilitadas a não apenas se defenderem como atacarem e o chamado “sexo frágil” assume a posição de “sexo perigoso” conforme políticos ao redor do globo tentam deter a proliferação daquele estranho evento que acometeu, a princípio, apenas as meninas mais jovens. O caminho sem volta fica por conta da transmissão deste poder: as gerações mais novas que o receberam antes de terem autonomia e exercício político transmitem para as mais vividas, que fazem daquela estranha habilidade uma verdadeira revolução.

Tal como no livro, a escrita feminina pode causar uma verdadeira revolução no modo

como enxergamos nós mesmas e nosso papel no mundo. Convido uma autora inglesa a comparecer na tese para responder esta questão:

Fui até a janela, abri-a e olhei para fora. Lá estavam as duas alas do prédio, lá estava o jardim, lá estavam os limites de Lowood, lá estava o horizonte de colinas. Meus olhos deixaram todo o resto para se fixar naqueles remotos picos azuis no horizonte, que eu ansiava transpor. Tudo dentro dos seus limites de rocha e urzes parecia-me o terreno de uma prisão, os limites do exílio (Brontë, 2010, p. 65).³

Inspiradas nas palavras da escritora britânica Charlotte Brontë no romance *Jane Eyre* (1847), quais são os horizontes que desejamos romper? A escrita feminina pode ser uma pólvora, um telefone sem fio explosivo entre mãos, ouvidos e olhos de mulheres que produzem e consomem experiências que revelam o quão apertados ainda são os grilhões que nos tolhem a liberdade.

Mas pode a escrita feminina ter esse poder?

Não seria idealismo?

Temos exemplos de fenômenos onde a transmissão de vivências que denunciavam a opressão feminina, verdadeiros livros-manifestos, causou uma mudança real nas suas leitoras. Tomemos como exemplo o caso ocorrido com Charlotte Perkins Gilman, que em seu conto de 1892, *O Papel de Parede Amarelo*, denuncia a tacahez no tratamento da doença considerada como histeria.

Ela rejeita o diagnóstico, faz uma leitora impedir de se matar e ainda causa com que o seu próprio médico reveja como trataria das próximas pacientes.

Pelo que sei, salvou uma mulher de um destino semelhante – tão aterrorizante para sua família que a deixaram sair para atividades normais e ela se recuperou. Mas o melhor resultado é este. Muitos anos depois, me informaram que o grande especialista havia admitido aos amigos que havia alterado seu tratamento da neurastenia desde a leitura de “O papel de parede amarelo”. Não era para deixar as pessoas loucas, mas para evitar que as pessoas comessem a ficar loucas, e funcionou⁴ (Gilman, 1913, tradução nossa).

Ter as palavras de Gilman ancorando o argumento de que a ficção pode causar lastros

³ I went to my window, opened it, and looked out. There were the two wings of the building; there was the garden; there were the skirts of Lowood; there was the hilly horizon. My eye passed all other objects to rest on those most remote, the blue peaks: it was those I longed to surmount; all within their boundary of rock and heath seemed prisonground, exile limits.

⁴ It has, to my knowledge, saved one woman from a similar fate — so terrifying her family that they let her out into normal activity and she recovered. But the best result is this. Many years later I was told that the great specialist had admitted to friends of his that he had altered his treatment of neurasthenia since reading “The Yellow Wallpaper”. It was not intended to drive people crazy, but to save people from begin driven crazy, and it worked.

na realidade ainda é frágil, se consideramos o contexto histórico de onde foi retirado. Pode hoje, no século XXI, a transmissão de conhecimento entre mulheres causar algum impacto na realidade de opressão destas mesmas mulheres?

Saindo do ambiente puramente literário, temos o movimento *MeToo*⁵ que, nas redes sociais, deu permissão para milhares de mulheres finalmente romperem o silêncio sobre as violências sofridas especialmente no ambiente profissional; o que foi fortuito para dissipar véus que seriam mantidos por muito tempo, se considerarmos a hierarquia de cargos de homens poderosos que fizeram centenas de mulheres ficarem caladas por gerações.

A presente tese defende a ideia de que a transmissão de conhecimento de vivências de mulheres que denunciam a violência incutida em nosso mundo pode ser tão poderosa — ainda que definitivamente mais gradual e lenta — quanto a transmissão da *trama* em *O Poder*. A literatura, enquanto apenas *uma* forma de transmissão de conhecimento, é o meio por onde esta tese se desloca, mas o foco está na capacidade que essa transmissão de conhecimento tem em abrir nuances em personagens femininas onde nem sempre foi possível.

E por que a literatura é uma ferramenta tão importante para a libertação das chaves de opressão feminina?

Pois é na transmissão destas vivências ficcionalizadas que muitas mulheres terão a chance de investigarem nuances e subjetividades da sua existência que a sociedade nem sempre permite. É neste espaço — protegido pelos muros da imaginação — que muitas leitoras mergulham em traumas e violências, sonhos negados ou adiados, aurindo forças e estratégias para regerem as próprias existências, agora mais conscientes das prisões que talvez antes passassem despercebidas a elas pela ignorância do próprio contexto ao qual pertencem. Essa transmissão libertadora se torna ainda mais intensa no desenvolvimento das personagens femininas, ao desafiarem estereótipos danosos e se divorciarem da dicotomia da chave sagrada ou profana que amarra tantas mulheres — ficcionais ou não — na eterna imagem da vítima ilibada que a tudo suporta com um sorriso ameno, ou na terrível figura demoníaca que destruirá todos a sua volta e finalmente si mesma.

Ao romper com tais armadilhas simbólicas, dá-se vida a personagens femininas, dotando-as de nuances e subjetividades que o olhar masculino (*male gaze*)⁶ ignora. Na

⁵ Movimento contra o assédio sexual e a agressão sexual, iniciado 15 de outubro de 2017, quando a atriz americana Alyssa Milano publicou uma mensagem no Twitter usando #MeToo, convidando outras vítimas a fazerem o mesmo.

⁶ O olhar masculino (em inglês: *male gaze*) é melhor entendido como o ato de representar mulheres no mundo, nas artes visuais e na literatura de acordo com uma perspectiva heterossexual masculina, onde a imagem

construção de uma “arquitetura de uma sociedade majoritariamente masculina”, como descrito por Sanda Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2000), as mulheres ainda devem se libertar da perturbadora dicotomia que esta tese sob o título “Da vítima ao monstro” pretende desmontar:

Antes que a mulher escritora possa viajar através do espelho, rumo à autonomia literária [...] ela deve chegar a um acordo com as imagens na superfície do espelho [...] uma mulher escritora deve examinar, assimilar, e transcender as imagens extremas de “anjo” e de “monstro” que autores do sexo masculino geraram para ela (Gilbert; Gubar, 1979, p. 16-17).

Uma das maneiras de transcender estas imagens é estudá-las. Em ambos os livros analisados nesta tese, as personagens femininas investem em uma jornada onde iniciam a narrativa ingênuas ou com menos informação do que necessário e conforme entendem melhor a posição que ocupam, se dotam com armas para se manterem de pé, ganhando autonomia e independência.

Em *O Poder*, graças à transmissão da *trama* e diferentemente dos tempos de Wollstonecraft, prazer e poder não são obtidos à custa de subserviência. Na nova ordem mundial, mulheres se tornam chefes de estados, patrocinadoras de treinamentos militares para meninas controlarem os seus poderes, e adolescentes se sentem seguras para andar pelas ruas de noite. Porém, a partir do exercício imaginativo de um mundo com mulheres — literalmente — poderosas, vamos perceber que mesmo as habilidades extraordinárias das personagens femininas não são suficientes para livrá-las do perigo em serem percebidas como mulher.

Isso porque no romance de Alderman, cabe a um fórum de *deepweb* o espaço para outro tipo de transmissão de conhecimento: um vespeiro onde os ressentidos trocam informações a respeito de mulheres poderosas das quais desejam se vingar, elaborando seus planos de vingança e ameaças cheios de bravata que se escancaram por trás de perfis falsos: “UrbanDox933: Não vai ter onde se esconder. Não vai ter pra onde correr. Não vai ter piedade” (Alderman, 2018, p. 163). Mesmo com os poderes que a *trama* lhes concede, essas personagens também serão alvo da violência de gênero por homens que não desejariam nada mais que retornar ao mundo como era antes.

Já no caso de *Mulheres Empilhadas*, da brasileira Patricia Melo, a transmissão de conhecimento pode salvar vidas. O romance, que mergulha no tema do feminicídio, deixa claro quão corriqueiro é este crime e quão pouco valem as vidas dos corpos femininos ao qual

feminina é percebida enquanto objeto sexual que está ali para provocar prazer e deleite no espectador homem.

se dedica narrar as desventuras, lembrando que o Brasil é um dos países que mais mata mulheres no mundo:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda semana no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam (Melo, 2019, p. 69).

A banalidade com que a morte escancara a violência de gênero em *Mulheres Empilhadas* acompanha a aridez da realidade e não nos deixa esquecer nem por um segundo o perigo que nos cerca. A protagonista, uma jovem advogada paulista, após vivenciar relacionamento abusivo com o atual companheiro, parte para o Acre com a tarefa de atuar como observadora do mutirão de julgamentos de feminicídio ocorrido na região. Interessante como o entrelaçamento de relato documental, composição ficcional e passagens oníricas marcam o jogo de estratégias narrativas do livro, que se desenvolve em tenso equilíbrio pelas dobras de um passado escondido e um presente disparador de memórias esquecidas.

Desprovida de nome ao longo da obra, a personagem vai se envolver emocionalmente em um caso de feminicídio em específico, o da índia Txupira, assassinada por três jovens abastados da região. O que poderia ter virado mais um caso de impunidade do sistema judiciário brasileiro frente a “corpos matáveis”, reflexo da gerência do biopoder no governo de populações modernas (Foucault, 1974), desencadeará consequências aterradoras ao ser continuamente investigado pelas mulheres da trama. Com uma jornalista e uma advogada assassinadas na conta, todas as leitoras da obra de Melo se tornam testemunhas do risco de se mexer em imbróglio de casos de violência contra a mulher.

Em meio às investigações, também vamos entender que a mãe da jovem advogada foi assassinada pelo próprio parceiro, o pai da protagonista, quando esta era uma criança. A violência que une as personagens femininas no romance é uma que não para de se repetir, trazendo ainda mais realismo ao título do livro. Se, no romance brasileiro, é um cerco violento que começa a unir suas personagens femininas, algo similar ocorre em *O Poder*.

No chamado “dia das meninas”, jovens mulheres ao redor do mundo teriam recebido um poder, uma dádiva, uma maldição: a já mencionada *trama*, que nada mais é que a habilidade de eletrocutar outras pessoas. Esse recurso é dado em momentos-limite quando estão sendo abusadas, violentadas ou atacadas. A partir daí, e por causa desse fenômeno, a dinâmica de poder do mundo vai aos poucos mudando e Alderman será eficiente em mostrar que, quando a roda gira, grupos dominantes costumam se comportar de formas similares.

Tal denúncia se inicia antes mesmo da história: numa provocação, o livro é intitulado como um “romance histórico”, sendo da autoria da personagem Neil Adam Armon⁷. Este jovem escritor, vivendo em um matriarcado, tenta pensar na História do seu mundo caso um dia as coisas pudessem ser diferentes, caso vivesse num patriarcado. Fazer do livro em si um elemento da narrativa acaba sendo um dos maiores triunfos de *O Poder*: sua capacidade em revelar, a partir de situações contrárias à nossa realidade, o próprio absurdo dos tempos que vivemos.

E por fim, também na resposta da editora ao tímido Armon, deixando claro em suas palavras a marca da superioridade hierárquica no contexto em que estão mergulhados: “Acho que vou gostar desse mundo ‘governado por homens’ de que você tanto tem falado. Certamente um mundo mais gentil, mais atencioso e – será que ousa dizer? – mais sexy do que este em que vivemos. Mais em breve, querido!” (Alderman, 2018. p. 12). Será que, se a dinâmica ao contrário pertencesse ao mundo onde vivemos, não seria Armon que usaria de um movimento como o *MeToo* para denunciar os abusos claramente incitados pela editora?

Há um conceito que nos ajuda a entender a banalidade da morte de certos indivíduos. No último capítulo de sua obra *Vontade de Saber* (1994), Foucault revisita dois termos utilizados em conferências dadas no Brasil no ano de 1976, o chamado “biopoder” e a “biopolítica”. Trata-se de um poder diferente do ligado a um movimento de repressão. Este novo poder que produz população, e aqui é fundamental entender a ideia de indivíduo e conjunto populacional como construto histórico, vai formar objetos para depois se apoderar dos mesmos.

Em outras palavras: “Enquanto o poder soberano expõe a vida à morte, o biopoder, em contrapartida, se exerce de maneira positiva sobre a vida, busca administrar e aumentar suas forças, para distribuí-las em um campo de valor e utilidade” (Castro, 2015, p. 103). Se o poder soberano é aquele que dá e confisca a vida, que articula um fazer positivo (investimento) na morte (em outras palavras, “faz morrer”) e um negativo na vida (“deixa viver”), o biopoder se organiza de forma inversa, pois visa utilizar as forças produtivas para seu próprio interesse, articulando um “fazer viver” (otimizar sujeitos) e um “deixar morrer” (abandono de grupos específicos). Isso é especialmente observado em *Mulheres Empilhadas* (2019) no caso de abandono de sobreviventes de violência doméstica ou no descaso com o julgamento da índia Txupira.

⁷ O nome da personagem nada mais é que um anagrama do nome da própria autora do livro, Naomi Alderman.

Gravação telefônica: MULHER: Eu queria... é que está tendo uma briga, não sei se é entre casal, a mulher está gritando socorro aqui na rua... POLICIAL: Queixa registrada, senhora, é só aguardar atendimento. Tá bom? MULHER: Tá, obrigada. POLICIAL: De nada. Outra gravação, mesmo caso: HOMEM: O vizinho da minha casa aqui tá espancando a mulher dele, tem uma criança junto, acho que ele tá espancando a criança também... POLICIAL: Qual o nome da rua? HOMEM: São Simeão. POLICIAL: São Simeão? Já tem um pedido para o local, tá bom? HOMEM: Tá ok. Mais uma gravação, mesmo caso: POLICIAL: É emergência? MULHER: É emergência mesmo, já pedimos umas três vezes, o cara tá matando a mulher aqui e ninguém veio até agora. POLICIAL: A ocorrência já tá gerada aqui, (...) o batalhão da área, eles vão encaminhar o atendimento agora, tem que aguardar... MULHER: Nós vamos acabar indo dormir e nada de chegar a polícia... POLICIAL: Tem que aguardar, senhora, a ocorrência já tá aberta. MULHER: Tá bom. Nova gravação, mesmo caso: POLICIAL: Boa noite, qual a emergência? HOMEM: Meu enteado tá aqui em casa, ele disse que matou a esposa dele lá na fazenda Rio Grande. POLICIAL: Ele falou que matou a esposa? HOMEM: Isso, ele tá tudo ensanguentado, eu liguei para os parentes dela, eles vão lá ver... Oito vizinhos acionaram a Polícia Militar naquela noite. Mas, quando a polícia chegou, quase quatro horas depois do início das agressões, Daniela Eduarda Alves, trinta e quatro, estava morta havia vinte minutos (Melo, 2019, p. 136-137).

No trecho acima, toda a articulação do biopoder forjada por Michel Foucault pode ser observada. A biopolítica do “fazer viver”, no sentido de investir em determinado grupo de sujeitos em uma coletividade, e “deixar morrer”, no sentido de promover o abandono a outro grupo de indivíduos, são estratégias na hora de gerir uma população, e essas estratégias ficam claras no modo como se orchestra um descaso organizado em atender chamados relacionados à violência doméstica, que posteriormente avançarão para o feminicídio. O alerta de Melo, ao inserir matérias jornalísticas em seu romance, exemplifica e ilustra o cruel descaso e negligência da força do estado que trabalha contra e não a favor das vítimas de violência doméstica.

O poder biopolítico se articula com o poder soberano (função assassina do Estado), dirigindo-a para seus próprios interesses. Mas se por um lado o conhecimento de quão frágeis são as vidas cobradas pela violência de gênero pode soar apocalíptico, por outro lado, a filósofa e escritora estadunidense Judith Butler nos concede outro tipo de olhar.

Este olhar nasce da radical consciência do risco que certas vidas — ao serem percebidas de forma diferente — valem menos que outras, tornando-se inviáveis:

O humano é percebido de forma diferente a depender de sua raça, da legitimidade de sua raça, sua morfologia, seu sexo, a percepção verificável em relação a este sexo, sua etnia, a compreensão categórica desta mesma etnia. Certos humanos são reconhecidos como menos que humanos e esta forma de qualificação não gera uma vida viável. Alguns humanos não são considerados sequer como humanos, e isto gera uma nova ordem de vida inviável (Butler, 2004, p. 2).

Mas, em vez desta autoconsciência cobrar um martírio ou uma melancolia resignada, ela faz parte de um despertar político necessário para mudar as circunstâncias. Pois é só a

partir do entendimento sobre o espaço que ocupo que estratégias — inclusive narrativas — podem ser tomadas para reivindicar espaços e recuperar vozes.

Acerca deste dilema, Butler prossegue:

Minha agência não consiste em negar esta condição da minha constituição. Se eu tenho agência, foi inaugurada pelo fato de que sou constituída por um mundo social que eu jamais escolhi. Que a minha agência é devastada por um paradoxo não significa que ela é impossível. Significa apenas que o paradoxo é a condição para a sua possibilidade (Butler, 2004, p. 3).

É o conhecimento que dá a advogada paulista, em *Mulheres Empilhadas*, clareza sobre o seu passado e a relação dessa violência com a praticada pelo atual companheiro. É o conhecimento que protegeu as personagens femininas de *O Poder* antes que elas pudessem contar com a trama. Esse conhecimento, por outro lado, não pode tudo: não tem como prever a violência que ainda será cometida. Não tem como prever o crime hediondo à Txupira, cometido por três jovens abastados no Norte do país. Não será o suficiente para parar o esquema de corrupção que corre solto para acobertar o que foi feito. Tampouco dará conta de proteger todas as mulheres que se lançam na busca de justiça: Rita, a jornalista, que será brutalmente morta em sua casa; Carla, a advogada de defesa, que será assassinada pelo próprio ex-companheiro.

Mas se a transmissão de conhecimento entre as mulheres de *Mulheres Empilhadas* não dá conta de mantê-las todas vivas, que outro uso poderia haver dela? A resposta está no espaço onírico da trama: a transmissão de estratégias de sobrevivência com as indígenas da pedra verde, que cria um espaço de catarse, morte simbólica e força.

Em uma das incursões vivenciadas pela advogada paulista, a protagonista recebe da Mulher das Pedras Verdes uma pepita, na qual se encontra entalhada uma chave. É confrontada pelas seguintes frases: “Você não pode esquecer. Esquecer é perder. Perder é matar. [...] Achar é viver” (Melo, 2019, p.66). Esta citação remonta a importância de nos lembrar das lições de sobrevivência colhidas através desta transmissão de conhecimento entre personagens femininas.

Desde a criação do livro de Wollstonecraft, diversos direitos foram adquiridos para mulheres: o direito ao voto, o direito à educação formal, o direito à propriedade privada. E, na esteira da escrita feminina, outras autoras se uniram para denunciar a partir da sua pena as limitações do seu gênero na sociedade. Por todos os lados e de diferentes modos, temos a lembrança de que é preciso que a mulher escreva, se escreva e se inscreva nessa longa tradição de transmissão de conhecimento e experiências, pois tal ato influencia o modo como

outras mulheres vão encarar a própria subjetividade e como vão arriscar gerenciar seus próprios recursos, arriscando caminhos que, antes, talvez lhes soassem, impossíveis de serem percorridos.

A seguir, analisarei como a poética gótica teve papel fundamental na escrita feminina e como a armadilha do Gótico Feminino quase apagou a produção de autoras deste movimento artístico.

1.1. A poética gótica e armadilha do Gótico Feminino

Mas o que me impressiona é a infinita riqueza de suas constituições singulares: não se pode falar de uma sexualidade feminina, uniforme, homogênea, de percurso codificável, não mais do que de inconsciente similar. O imaginário das mulheres é inesgotável, como a música, a pintura, a escrita: sua cascata de fantasmas é incrível.

O riso da Medusa – Hélène Cixous

A poética gótica é uma cascata de fantasmas: apesar de ter se consolidado no século XVIII, impulsionada pelo romance de Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* (1764), deixa suas pegadas em diferentes plataformas artísticas até a atualidade. A arquitetura, a literatura, o cinema, a televisão, o *streaming* e os jogos ainda se nutrem de tal modo narrativo, traduzindo o horror da experiência humana em uma gama tão plural de expressões artísticas, que se torna complexo encapsular seu sentido e significado sem perder as nuances e as metamorfoses que a poética gótica empregou no curso dos séculos.

O termo “gótico” teria sido utilizado inicialmente para identificar de forma negativa a um estilo arquitetônico presente na Idade Média, em associação aos godos, povos que povoaram o norte e o oriental da Europa, não romanos, que teriam contribuído para a queda do Império Romano no século V. d.C. Na literatura, o termo “gótico” atribuiu-se ao grupo de autoras e autores que, entre 1764 e 1820, criaram literatura que destacam o sobrenatural em detrimento ao realismo, uma visão de mundo negativa em detrimento da positiva, a exaltação dos sentimentos e a expansão das pulsões humanas em detrimento à racionalidade, com o uso dos efeitos estéticos do sublime e do grotesco, localizando o medo no centro de suas

produções. É possível perceber nas narrativas de ficção que eclodiram em meio ao Romantismo Europeu, que se proliferavam na Inglaterra, na Alemanha e na França, a presença da ruína, da monstruosidade e a presença do passado.

Uma das principais forças da poética gótica está em provocar sentimentos de angústia ou fortes emoções como o medo em seus leitores, desencadeando novas possibilidades da exploração do sobrenatural e do desconhecido, seja explicando-o como Anne Radcliffe, autora de *Os Mistérios de Udolpho* (1794) ou dispensando explicações racionais, como Matthew Gregory Lewis, autor de *O Monge* (1796). Esse conjunto de características da poética gótica teceu críticas tenazes contra a sociedade conservadora da Inglaterra, expandindo nossa percepção acerca da ruína, da monstruosidade e da pulsão das paixões, mostrando até onde o ser humano está disposto a ir.

O pesquisador Emílio Soares Ribeiro discorre sobre este aspecto:

O gótico literário apresenta, como mola propulsora dos seus enredos, como inspiração para a construção das tramas ou apenas como pano de fundo para sua criação, transgressões de limites territoriais, identitários e sexuais, assim como violações de valores culturais, sociais e religiosos (Ribeiro, 2021, p. 25).

Tais transgressões, nas palavras de Ribeiro, ajudam a identificar alguns dos principais romances góticos como o já citado *O Castelo de Otranto* (1764) e *The Old English Baron* de Clara Reeve (1778), onde brigas por propriedades, ou seja, transgressões de limites de territórios podem ser verificadas. Na poética gótica, é possível verificar um imaginário, repleto de figuras monstruosas, cenários inóspitos e presenças ameaçadoras, nos apresentando “[...] uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (Lovecraft, 2008, p. 17). Ao nos colocar à beira da esfera do desconhecido, esse modo narrativo escapa dos moldes do Iluminismo e viabiliza novas camadas de entendimento do humano.

Eis o convite que a poética gótica nos deixa. Longe da pretensa racionalidade humana, que segredos se escondem debaixo da tapeçaria burguesa? Que facetas monstruosas não se evidenciam no homem civilizado à luz do dia, mas cujos horrores os becos sujos de Londres revelam? Em outras palavras, a poética gótica se volta para os valores de uma humanidade racional propostos pelo Iluminismo e provoca: isso também não é o humano? Suas características marcantes, se atemporais, reinventam o efeito do medo e não se restringem aos produtos da literatura inglesa do final do século XVIII e início do XIX, pois a poética gótica vai se atualizando conforme os próprios valores de contenção e transgressão da sociedade, se modificando com a passagem dos séculos e gerando novos jeitos de transgredir.

Se há pesquisadores que defendem que as raízes da poética gótica já estavam presentes na literatura e pensamento ocidentais, espalhadas pelo imaginário à espera de alguém que reunisse tais frestas e a identificasse como poética unificadora que eleva o medo a um elemento estético (ROSSI, 2014), podemos também verificar como ele tem se transformado e proliferado com novos medos, olhares em diferentes culturas. Infiltrando-se em histórias marcadas pelo interdito e pela tarefa de provocar medo no leitor, a poética gótica aborda interditos e produz efeitos de medo. Longe de gênero fixo e imutável, propomos escavar pegadas góticas em nossos materiais de estudo.

Tal como afirma Júlio França:

A poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias (França, 2016, p. 2493).

De que modo então observamos os dilemas entre permitido e proibido, sobrenatural e cotidiano, monstruoso e natural nos livros aqui analisados? De que maneira, esse rastro da poética gótica não retorna feito presença fantasmagórica, para nos lembrar daquilo que gostaríamos de esquecer? Na esteira deste pensamento, segundo a pesquisadora Maria Conceição Monteiro no artigo *Unsex me*, a poética gótica:

(...) com recursos como a imaginação sombria, a morbidez, a violência, o excesso – surge no turbilhão cultural em que se insere o humano em uma determinada época histórica, pois há sempre um movimento para se descobrir o que pode ser jogado às sombras, subjugado. Há várias formas de a imaginação manifestar-se, constituídas pelos medos, ansiedades, discriminações políticas, religiosas, de gênero, prioridades de um tempo. Daí o gótico nunca ser estático, mas uma poética sempre em transformação (Monteiro, 2020, p. 152).

Esta qualidade dinâmica da poética gótica com conceitos feministas pavimentam uma força monstruosa, representada por aquelas lançadas às sombras e que hoje, reivindicam, uma metamorfose que rompe os limites pré-estabelecidos e as linhas fronteiriças. Dentro desse contexto, o medo tem papel fundamental ao avaliar o efeito que o outro exerce em seu entorno hegemônico, se traduzindo na tentativa de apagamento do diferente, do não pertencente. O medo do homossexual, o medo da mulher e o medo do imigrante promovem debates que, sem a roupagem da ficcionalidade, a sociedade não estaria preparada para ter. Mas, como Monteiro já afirma, o gótico e por extensão, o medo que este revela será renovado, ganhará novas roupagens, outras camadas.

Nesse sentido, de que modo o livro de Patrícia Melo e o de Naomi Alderman nos permitem perceber em contato com esse modo ficcional? Através da sua grande força de

adaptação, a poética gótica constitui não um estilo literário cristalizado nos séculos XVIII e XIX, mas uma tradição ficcional que, a partir de motivos recorrentes, se instaurou na Inglaterra Vitoriana para ser reinventada em outros séculos e continentes, ultrapassando fronteiras de tempo e espaço, sendo um modo ficcional de denunciar o oculto, o sujo, o monstruoso, encapsulando as ansiedades e os medos do seu contexto particular ao elaborar histórias que expressa em maior ou menor intensidade o mal-estar em sociedade.

Através de seus símbolos e linguagens próprias, a poética gótica foi se reinventando, encontrando novos símbolos ou reinventando os mesmos para traduzir os horrores da experiência humana. Quando esta poética se ocupou em traduzir os horrores da experiência feminina, se estabeleceu o Gótico Feminino como categoria fundamental para descrever a produção de narrativas góticas produzidas por mulheres no século XVIII e XIX. Essa categoria, inaugurada por Ellen Moers em *Literary Women* (1976), concedeu uma série de privilégios, tais como um lugar junto a crítica, e diversos artigos foram escritos, adensando e marcando as nuances do Gótico Feminino. Ao traçar uma trajetória pelo Gótico Feminino, preconizado então pela autora Ann Radcliffe, que fazia “o sangue gelar” com suas histórias, temos um retrato do Gótico escrito por mulheres, na expressão e provocação do medo. Nos romances de Ann Radcliffe, por exemplo, uma mocinha sempre está em perigo devido a algum homem ganancioso por seu dinheiro.

Segundo Ellen Moers em *Literary Women* (1976), o Gótico Feminino se caracteriza pelas narrativas góticas escritas por mulheres que dividem certos padrões: o sobrenatural explicado, o tema da maternidade e os maus tratos infligidos pelas protagonistas femininas. Definido como a expressão do medo que mulheres experimentam no aprisionamento de um espaço doméstico potencialmente perigoso e em seu próprio corpo, o Gótico Feminino, também entendido por Robert Miles em *Women's Writing on Female Gothic* (1994), teria atingido a consolidação como uma categoria literária própria e posteriormente debatido por Andrew Smith e Diana Wallace em *The Female Gothic: Then and Now* (2004).

No entanto, o Gótico Feminino também foi duramente criticado. Pois, embora tenhamos autoras como Ann Radcliffe, Clara Reeve e Regina Maria Roche que corroboram para unificação do Gótico Feminino conforme proposto por Moers, o estudo não abrange a diversidade das obras góticas escritas por mulheres que escapam de tal segmentação.

Será que separar Gótico Feminino e Gótico Masculino, pensando na heroína feminina como aquela que apresenta valores morais enquanto é caçada pelo vilão gótico que exhibe comportamento transgressivo, não seria de certo modo negar às mulheres — e aqui incluo

tanto autoras quanto personagens — o direito de transgredir?

Mas o Gótico Feminino já foi visto como transgressão em sua época de negociação de espaço dentro da academia. No livro *The Gothic*, Botting, na página 159, mostra como seu posicionamento já foi em si transgressor:

Durante grande parte do século XX, a reputação de Radcliffe permaneceu baixa, em parte devido ao seu uso do sobrenatural explicado, que foi erroneamente visto como evidência de um racionalismo conservador, e em parte devido à preferência crítica pelo gótico masculino, julgado mais transgressor e conseqüentemente, mais na ‘verdadeira’ linha gótica de desenvolvimento. Esta posição agora mudou, principalmente devido ao trabalho pioneiro feito por críticas feministas na identificação de uma tradição alternativa do gótico feminino (q.v.), com suas expressões codificadas da experiência feminina⁸ (Botting, 2014, p. 159, tradução nossa).

Se o Gótico Feminino ajudou a desfazer a noção que o Gótico Masculino seria mais transgressor, vale se perguntar o que se perdeu ao encapsular as expressões femininas em um só lugar? Ellen Ledoux em artigo *Was there ever a “Female Gothic”?* (2017), ao investigar a recepção de textos góticos de autoria feminina do final do século XVIII e início do século XIX, discorre sobre os ganhos e as perdas do uso da categorização “gótico feminino”. Seu argumento principal é o de que os objetivos ideológicos da crítica literária feminista direcionaram estratégias discursivas numa tentativa de legitimação, em uma forma de alçar a autoria feminina ao cânone da poética gótica.

Nesse esforço de legitimar a escrita de mulheres, se tentou englobar certos valores ideológicos, estéticos e políticos, em que se destacam autoras como Clara Reeve, Sophia Lee, Ann Radcliffe e Charlotte Dracre. Embora críticos como Robert Miles, Alison Mibank, Emma Clery e Diane Hoeveler tenham tentado sofisticar o termo do Gótico Feminino, seu uso acaba limitando a escrita do Gótico feito por mulheres, invisibilizando obras e autoras que não tratem os tropos de uma heroína angustiada, o encarceramento doméstico, ameaças de violência sexual e ansiedade sobre mães monstruosas e ausentes. Contudo, a estratégia teve o seu ganho: permitiu a produção de estudos e análises sobre autoras góticas, possibilitou bolsas de estudos e atenção crítica para esse tipo de pesquisa. Ledoux não nega as vitórias das estratégias discursivas usadas pelo Gótico Feminino, mas se pergunta se essa categorização não sugere uma limitação problemática. Afinal, ela sugere que para os detratores da escrita

⁸ For much of the twentieth century, Radcliffe’s reputation remained low, partly due to her use of the explained supernatural, which was mistakenly seen as evidence of a conservative rationalism, and partly due to the critical preference for the male Gothic, judged more transgressive and consequently more in the ‘true’ Gothic line of development. This position has now changed, primarily due to the pioneering work done by feminist critics in identifying an alternative tradition of female Gothic (q.v.), with its encoded expressions of female experience.

feminina, as feministas da segunda onda invocaram vozes autoritárias, principalmente patriarcais, do século XIX para defender a inclusão canônica de romances escritos por mulheres” (Ledoux, 2017).

Sendo assim, esse afastamento do termo Gótico Feminino não pretende desqualificar o trabalho de pesquisa de inúmeros teóricos que se dedicaram ou ainda se dedicam à tal categorização. Contudo, oferece algumas nuances acerca de tal tradição ao inserir outros livros e pretende destacar pesquisadoras que investigam tais autoras, muitas vezes negligenciadas pela crítica. Isso porque se por um lado existam personagens femininas, em alguma medida, ameaçadas, com risco de violência e estupro ou coagidas a manterem-se em relacionamentos abusivos, por outro, vemos outro conjunto de forças atuando sobre elas. Longe de serem passivas ou castas e obedientes, as personagens dos livros analisados aqui são obstinadas, vingativas e também violentas.

Temos inúmeros exemplos de personagens góticas que viveram suas jornadas narrativas majoritariamente no espaço doméstico, como Catherine Earnshaw em *Morro dos Ventos Uivantes* (1847), Jane Eyre de Charlotte Brontë, muitas das mocinhas de Radcliffe... há, no entanto, também outras personagens que saíram desse espaço, adentrando outra arena, não raro mediante um acordo com criaturas das trevas, como Victoria de *Zofloya* (1806), romance de Charlotte Dacre, em que a protagonista faz um pacto com Satã.

Elas são sobreviventes, não vítimas. As que por fim morrem serão vingadas e quem restou buscará a justiça e encontrará meios mais libertos de existirem ainda em um mundo masculinista, tomando as cautelas necessárias.

Ellen Ledoux se pergunta os motivos da crítica se apegar a uma compreensão de gênero que retrata apenas a vitimização feminina, apesar da evidência textual que esboça provas do contrário, tecendo imagem com mais nuances do envolvimento de autoras com o gótico. A tarefa de entender como a recepção da escrita das mulheres góticas do início do século XIX moldou as estratégias discursivas da crítica literária feminista da segunda onda reforça a justificativa desta tese, ao investigar personagens femininas em seus diferentes matizes de vítimas e monstros, escapando de cristalizações que nos manteriam presas ao mesmo tempo em que traça paralelos a uma discussão das necessidades políticas nesse início do século XXI.

Por fim, resta dizer que é possível reconhecer o valor do Gótico Feminino enquanto estratégia de tomada de espaço e posicionamento para o estudo e legitimação do trabalho de autoras góticas do século XVIII e XIX. Porém, agora é possível investirmos em novas

estratégias que advoguem por espaço enquanto abraçam nuances da expressão das autoras, pois entendemos que ao negociar espaços de poder em um mundo masculinista, corre-se o risco de perder uma marca de subjetividade.

O que se ganha e o que se perde ao cristalizarmos a produção de autoria feminina para sermos categorizadas como espaço digno de estudo e investimento?

Virginia Woolf, em sua conhecida obra *Um teto todo seu* (1990), comenta sobre os riscos de “subir em uma plataforma” em ambiente masculinista a procura por legitimação e questiona a validade de vasos ornamentais. Cito passagem que, embora não esteja se referindo à problemática do Gótico Feminino, nos ajuda a entender os seus dilemas:

Toda essa disputa de sexo com sexo, de qualidade com qualidade, toda essa alegação de superioridade e imputação de inferioridade pertencem ao estágio da escola particular da existência humana, onde há “lados”, e é necessário que um lado vença o outro, e é da máxima importância subir numa plataforma e receber das mãos do próprio Diretor um vaso altamente ornamental. (Woolf, 1990, p. 129).

Será que essa é a armadilha das categorias cristalizantes? Recebermos um vaso extremamente ornamental, sem perceber o que estamos perdendo com aquele espaço. Como diz Cixous no trecho que inicia esse capítulo e que aqui repetirei, não se pode esquecer que o imaginário feminino é inesgotável. A marca da autoria feminina talvez esteja justamente em sua pluralidade, em seus gritos e disparidades, em sua força e vulnerabilidade concomitante, em sua agência e passividade e principalmente em suas estratégias de sobrevivência. Pode ser que para o Gótico Feminino se constituir como categoria, fosse preciso cristalizar a produção de autoria feminina em uma embalagem que não incomodasse, que não pulverizasse a sua capacidade de lastro. Atualmente, será que isso é necessário? Será que para produzir, pensar e estudar autoria feminina, é necessário ter uma etiqueta do lado, marcando o gênero da pessoa que o produziu?

Antes de fecharmos essa seção, há algumas perguntas que gostaria de deixar registradas: categorizar pela continuidade ou diferença os trabalhos de autoras não é o mesmo que demovê-las da crítica tradicional? Assim, reduzem-se os temas, a estética e as formas como tão somente uma repetição ou ruptura ao que foi feito por outra autora, em outra língua, em outra terra e outro continente? Aliás, se estamos falando de feminicídio e violência doméstica — para trazer os temas marcantes das obras trabalhadas nesta tese — cujas consequências impactam números de corpos em hospitais, números de mortes e perdas, não estamos falando também de saúde pública? Por que, então, este tema deveria ser colocado numa prateleira à parte?

Se antes as estratégias do Gótico Feminino precisaram ser usadas para sobreviver, séculos se passaram e algo nesse cenário mudou: se antes as personagens femininas estavam trancadas com seus perigos e o espaço doméstico havia virado um lar monstruoso, sozinhas com seus medos, agora ao saírem de casa e ganharem o mercado de trabalho, elas saem do espaço doméstico, mas não escapam dos riscos que esse lar doméstico já representou. Com efeito, na sociedade masculinista descrita por Mello e Alderman, os fantasmas saem debaixo das camas, os monstros escapam da mansão vitoriana e ganham forma nas ruas contemporâneas ou até futuristas, no sangue de família que atraiçoa e no enlace fatal de um ex-amante que se vinga. Do mesmo modo que o monstro acenava no Iluminismo, mostrando um fantasma do mundo de instintos que teria sido deixado para trás numa área de progresso e esclarecimento ao ser retratado na ficção de crime no gótico.

É possível identificar em *Mulheres Empilhadas* e em *O Poder* as marcas que aproximam ambos os romances da tradição do chamado Gótico Feminino — promessas de violência sexual, atmosfera de angústia e ansiedade, figuras maternas ausentes ou mesmo monstruosas — assim como características que se afastam ou são apresentadas com nuances — personagens femininas perseguidas ou/e angustiadas, encarceramento doméstico.

Os corpos empilhados, dos quais Melo descreve em seu romance, não param de chegar, e o poder descrito por Alderman não é possível de aplacar a ira dos homens pelo espaço que lhes foi tomado. Quando falamos de um corpo de textos escritos por mulheres, como buscar um padrão para a experiência de ser mulher, quando há também outros tantos traços que interferem em tal experiência? Se uma categoria pudesse abraçar a escrita feminina de um determinado período, encapsulando em um corpo de texto, como falar deste corpo se ele está partido ao meio, assumindo apenas uma parte? O Gótico Feminino, enquanto estratégia de sobrevivência, enquanto medida por espaço, pode ter rendido certas vitórias para pesquisadoras feministas que buscavam promover a autoria feminina ao patamar de cânone, mas é preciso que atualizemos as nossas estratégias de legitimação da produção feminina, sem que para isso tenhamos que cair em armadilhas de categorias cristalizadas ou do apagamento de nuances das obras das autoras.

1.2. A poética gótica em *Mulheres Empilhadas*

Aquele tapa iniciou uma nova fase da nossa

relação. Foi como se rompesse o dique que represava a violenta saudade que eu sentia da minha mãe. O tapa, de certa forma, nos reconectou. “Somos feitas da mesma matéria” foi o ensinamento daquela bofetada. [...] Neste sentido, aquele tapa surtiu uma espécie de renascimento dos meus mortos. Todos os que dormiam dentro de mim, acordaram com fome.

Mulheres Empilhadas – Patricia Melo

Nesta seção, vamos analisar o romance *Mulheres Empilhadas* a luz da poética gótica, através da tríade proposta pelo pesquisador Júlio França.

Em seu livro *As Nuances do Gótico* (2017), França propõe um esquema de elementos comuns a essas narrativas, de modo que, ao encontrá-los reunidos em um texto, seria possível identificá-lo como descendente da tradição gótica se estes elementos, quando em conjunto, caminhassem de forma narrativa que traga técnicas que produzam efeitos estéticos negativos como o sublime terrível e o grotesco.

Esses elementos são: (i) o *locus horribilis*: espaços narrativos opressivos que afetam, e até certo ponto determinam, o caráter e as ações das personagens que lá se inserem; (ii) a presença fantasmagórica do passado: atos ou ações pretéritos, nem sempre perpetrados pelo protagonista, que retornam para assombrá-lo; e, por fim, (iii) a personagem monstruosa: esta, como definem David Punter e Glennis Byron, em *The Gothic* (2004), que se antes possuía características específicas, passa a ser tratada no Gótico na forma de demonstrar algo ou emitir um alerta:

Embora o termo “monstro” seja frequentemente usado para descrever qualquer coisa bastante antinatural ou enorme, ele a princípio tinha conotações muito mais precisas, e estas são de alguma importância para as maneiras pelas quais o monstruoso passa a funcionar dentro do gótico. Etimologicamente falando, o monstro é algo a ser mostrado, algo que serve para demonstrar (latim, *monstrare*: demonstrar) e para alertar (latim, *monere*: avisar). (Punter; Byron, 2004, p. 263)⁹

Para abordar o romance brasileiro *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo, inserido na tradição da poética gótica, tomarei os três parâmetros formulados por França (2017) a fim de apresentar os elementos góticos ali presentes e demonstrar, ainda, como Melo, seguindo uma

⁹ While the term ‘monster’ is often used to describe anything horrifyingly unnatural or excessively large, it initially had far more precise connotations, and these are of some significance for the ways in which the monstrous comes to function within the Gothic. Etymologically speaking, the monster is something to be shown, something that serves to demonstrate (Latin, *monstrare*: to demonstrate) and to warn (Latin, *monere*: to warn).

herança de romances góticos, sobretudo aqueles escritos por mulheres, nos apresenta espaços oníricos nos quais a violência desempenhada pelas mulheres é subvertida, tornada erótica, vetor de criação e estratégia de (re)existência. Assim, compreendemos, no romance, os três elementos divididos da seguinte maneira:

- a) *locus horribilis*: aqui, compreendemos a floresta acreana na qual a protagonista do romance adentra a fim de visitar uma aldeia indígena. Na tradição gótica, a floresta é, tipicamente, um *locus horribilis*, tendo em vista sua ligação direta com a Natureza e a aura misteriosa que carrega. É, no romance de Melo, onde a protagonista, através dos rituais que participa, é capaz de expandir a experiência do seu *self*;
- b) a presença fantasmagórica do passado: como parte integrante das *Mulheres Empilhadas* que a protagonista carrega em seu caderno, a sua mãe também fora vítima de feminicídio. Esta, no entanto, deixa uma marca psíquica na protagonista que retorna com força quando ela mesma é vítima de violência por seu parceiro. Pretendemos mostrar como a agressão sofrida pela protagonista desencadeia esse processo potente de (re)existência pelo qual atravessa;
- c) a personagem monstruosa: tal processo de (re)existência, no romance, é empreendido pelas mulheres, naqueles espaços oníricos, quando executam os seus planos violentos de vingança — logo, são as personagens monstruosas. No plano do real, onde são assassinadas, não têm existência sustentável. É, portanto, quando se monstrificam que, finalmente, reivindicam uma vida viável.

O título da obra de Patrícia Melo, *Mulheres Empilhadas* (2019), deságua na desnorteadora imagem do genocídio. Cadáveres de mulheres, uma sobre a outra, têm seus lampejos recorrentes ao longo da trama da premiada autora brasileira, em uma estrutura narrativa, na qual corpos de pessoas reais e de personagens ficcionais, se perdem e se organizam em uma sucessão de eventos trágicos, não só pela sua natureza mórbida, como pela sua imperdoável veracidade. Melo, ao amarrar a narrativa a descrições jornalísticas de feminicídios e os relatos por passeios oníricos mata adentro do Acre, nos oferece um desenho de morte traçado pelo corpo de mulher, cuja face de todos esses óbitos é masculina, o que deixa claro o caráter de denúncia do romance, ao nos alertar como “é perigoso ser mulher” (MELO, 2019, p. 75). Assim, esta análise nos convida a inserir a poética gótica no contexto

de (sobre)vidas do romance, assim como proporciona possíveis aproximações e divergências, e possibilita novas reflexões, sobretudo, ao transpor o drama contemporâneo e a tradicional temática da poética gótica.

Assim como nos romances góticos, nos quais o perigo habita os escuros corredores de um castelo medieval em ruínas, ou no drama contemporâneo, o assassino ocupa, também, o espaço doméstico – é, ao mesmo tempo, berço e túmulo. O mistério que envolve o nome da protagonista, uma jovem advogada paulista, que em nenhum momento da narrativa é revelado, é apenas mais um que se pode adicionar à pilha de enigmas que a narrativa guarda sobre o seu passado. A verdadeira sombra em sua vida, descobrimos, se incide pela ausência da figura materna, da qual a sua memória fragmentada não é capaz de deter uma imagem completa. No entanto, o vestígio espectral da mãe, disperso até então, é reavivado em virtude do relacionamento abusivo vivenciado pela personagem. Melo, ao abrir o romance com a cena da protagonista sendo estapeada e agredida verbalmente pelo namorado, movido por ciúmes, estabelece um ponto de contato que ligará as duas mulheres, separadas por uma geração. Unidas pelo lastro da violência, mãe e filha acertam as contas com um passado mal enterrado às suas costas em passagem previamente citada na epígrafe desta seção:

Aquele tapa iniciou uma nova fase da nossa relação. Foi como se rompesse o dique que represava a violenta saudade que eu sentia da minha mãe. O tapa, de certa forma, nos reconectou. “Somos feitas da mesma matéria” foi o ensinamento daquela bofetada. [...] Neste sentido, aquele tapa surtiu uma espécie de renascimento dos meus mortos. Todos os que dormiam dentro de mim, acordaram com fome (Melo, 2019, p. 23).

A matéria-prima que parece constituir aquelas mulheres, a tal matéria que a protagonista diz pertencer e, precisamente, a liga que a une à progenitora, traz a marca da violência, uma espécie de pesadelo que promove o reencontro emocional entre duas gerações, em um enredo de risco e de morte. É a iminência da barbárie praticada por seus parceiros e a consciência da frágil tessitura de suas vidas, temática central da obra de Melo, que promovem um inesperado *religare* entre mãe e filha, já nos momentos iniciais da narrativa.

Contudo, se o pesadelo está presente na obra de Melo, os sonhos também têm seu espaço na narrativa. Motivada pelos últimos eventos de sua vida, a jovem advogada aproveita a oportunidade de mudar-se para a cidade de Cruzeiro do Sul, no Acre, bem distante da violência vivida, e se candidata para atuar como observadora do mutirão de julgamentos de casos de feminicídio no Estado. A partir daí, envolve-se no misterioso caso da índia Txupira que foi, conforme alega a acusação, assassinada por três rapazes de proeminentes condições econômicas da região. O sonho, no romance, vem pelo contato que a protagonista trava com a

tribo Ch'aska e a experiência com o Santo Daime.

A violência é uma experiência capaz de unir as mulheres. A constante ameaça de sua iminência e de sua aleatoriedade operam como fantasmas, sempre à espreita. Patrícia Melo, em seu romance, constrói um entrelaço de textos que, juntos, retratam o quadro de violência pulsante no qual a mulher brasileira está inserida. Neste esquema, o espaço onírico confere ao romance uma brecha para o fôlego: a violência que as mulheres sofrem, naquele mundo fictício, é subvertida. Nos sonhos, quando integram a Liga das Mulheres das Pedras Verdes, juntam-se em um corpo potente de vingança e rechaçam toda a agressão sofrida. Reivindicam, então, a sua legibilidade como sujeitos – para elas, um processo que decorre a partir do emprego da violência.

Judith Butler, em *Undoing Gender* (2004), revisita conceitos há muito estabelecidos, na tentativa de empregá-los com um uso mais abrangente. O termo humano, por exemplo, como o compreendemos hoje, é, segundo a autora, socialmente articulado, de modo que sofreu, ao longo dos anos, os mais diferentes tipos de ressignificações. Butler parte da tradição hegeliana do desejo de reconhecimento do sujeito, de acordo com a qual, segundo ela, argumenta “[...] que o desejo é sempre um desejo de reconhecimento e que é somente através da experiência de reconhecimento que qualquer um de nós se constitui como seres socialmente viáveis”. (Butler, 2004, p. 2). Ou seja, a legibilidade de um sujeito passa por esse processo de ser reconhecido por outro. No entanto, os termos pelos quais conferimos humanidade a alguns indivíduos são, justamente, os que privam outros da possibilidade de atingir tal status. Isto produz, de acordo com Butler, categorias de existência distintas: o humano e o *less-than-human*.

Tal legislação sobre a vida dos indivíduos, a sua classificação como vidas menos-que-humanas, no romance de Melo, traduz-se na violência cometida contra as mulheres – seja ela paulista, acreana ou indígena. O seu reconhecimento como sujeitos lhes foi negado, de modo que constituem vidas insuportáveis. Parte daí, então, a necessidade de ação; de tornar-se uma vida sustentável.

Como argumenta Butler, “[...] uma vida para a qual não existem categorias de reconhecimento não é uma vida vivível, então uma vida para a qual essas categorias constituem restrições impossíveis de viver não é uma opção aceitável”. (Butler, 2004, p. 8). Assim, o desempilhar-se, para essas mulheres, apresenta-se como uma questão de ética. O que elas querem? O que a mulher brasileira quer? Ela quer, ela precisa, desempilhar-se, constituir uma vida viável, uma existência vivível e garantir a sua legibilidade como sujeito.

Em *Mulheres Empilhadas*, a protagonista se embrenha no espaço onírico ao tomar parte dos rituais da aldeia Ch'aska, no interior da floresta acreana, regidos pelo uso da ayahuasca. Sua primeira experiência com o chá, apesar de um tanto confusa, já denota a potência transformadora que esses encontros despertarão em si. Durante o rito, acompanhando a cerimônia que envolve o uso do enteógeno, diz: “*Eu tomo esta bebida, dois para lá, Que tem poder inacreditável, dois para cá, Ela mostra a todos nós, dois para cá, Aqui dentro desta verdade*” (Melo, 2019, p. 22, grifos da autora). O chá opera, então, como catalisador desses momentos oníricos.

Esses momentos, apesar de se desenrolarem nas cerimônias, são conscientes. Mesmo que aconteçam em um ambiente que se assemelha ao de um sonho, um que não corresponde à realidade, os efeitos que desencadeia na vida da advogada resvalam, também, no plano do real.

Desde a primeira experiência nesse mundo fantástico, fica claro, tanto para o leitor quanto para a protagonista, que aquele espaço não é um de passividade. Quando vê, pela primeira vez, a Mulher das Pedras Verdes, uma espécie de líder daquele grupo de mulheres vingadoras, faz a seguinte descrição:

E então aquela coisa quente no meu peito se transformou numa voz cálida [...] e depois numa cabeleira farta, e depois numa moça com tanto cabelo quanto poder, munida de arco e flecha, sem o seio esquerdo, que me falou com muita clareza: olha lá o nosso bonde se formando no meio da floresta. Nós, disse ela, nós, mulheres, icamiabas, mães, cafuzas, irmãs, amazonas, negras, Marias, lésbicas, filhas, indígenas, mulatas, netas, brancas, nós brotamos do chão, tremelicando de ódio, vingadoras, enchemos o meu Exu-caveirão e avançamos sobre a cidade [...] com poder de fogo, vamos atrás de vocês, homem mau, homem de bosta, abusador, estuprador, espancador de mulheres (Melo, 2019, p. 23).

Ali, aquelas mulheres que um dia foram vítimas, vestem as suas armaduras, brandem as suas armas, e seguem para a guerra, uma travada contra homens que as violentaram.

É possível perceber, então, as mudanças práticas na vida da protagonista. Fazer parte da Liga, compor um grupo de mulheres vingadoras, lhe dá uma agência sobre a sua vida que não conhecia desde que sua mãe fora assassinada. Neste momento, o corpo responde. O corpo feminino, anteriormente objetificado, relegado a uma posição passiva, rompe correntes e a protagonista percebe que a realidade à qual ela parecia estar confinada não é um destino escrito em pedra, mas um sobre o qual ela, finalmente, tem poder.

Essas experiências desencadeiam na protagonista um processo psicológico de recuperação do objeto perdido. Steven Bruhm (2002) aponta como elemento central da contemporaneidade do gótico o problema do objeto perdido – uma perda, geralmente material

(pais, dinheiro, propriedade, liberdade, amante, etc), mas cuja materialidade desperta dimensões psicológicas e simbólicas.

No sujeito gótico-psicológico, de acordo com Bruhm:

Na medida em que essas experiências psicológicas se enlaçam com o sentimento de perda que os acompanha (perda de um pai, perda da segurança, perda do ego ou de um sentimento de estabilidade do *self*), elas criam ecos da infância na vida posterior do sujeito. O que foi reprimido, assim, retorna para assombrar os nossos heróis com o imediatismo vívido do momento original (Bruhm, 2002, p. 267).

A vida da protagonista é assinalada pela presença fantasmagórica de um passado marcado pela violência: sua mãe fora assassinada brutalmente pelo pai, enquanto ela estava presente: “Ter uma mãe que foi assassinada era talvez a minha identidade secreta. Era o buraco negro da minha existência” (Melo, 2019, p. 40). No entanto, em decorrência de uma amnésia traumática, não se recorda dos acontecimentos.

E, conforme aponta Bruhm (2002), o gótico contemporâneo é atravessado pela existência de personagens traumatizadas que perderam as estruturas psíquicas que lhes dão acesso às suas experiências.

Bruhm aponta:

[...] essas narrativas enfatizam o objeto perdido, este objeto sendo o *self*. A autonomia individual, a unidade da alma e do ego, e o investimento pessoal no arbítrio e a autoconfiança foram todos despedaçados por forças do social e pelas devastações do inconsciente sobre o ego na existência contemporânea (Bruhm, 2002, p. 269).

Na protagonista de Melo, o processo de recuperação de si, o seu objeto perdido, precisava passar, também, pela rememoração do assassinato da mãe. É a transmissão de conhecimento que salvará a sua vida ao reconhecer o perigo no presente, na forma de um eco do objeto perdido que ficou no passado.

Encerro essa seção esclarecendo que se até aqui analisamos o enredo considerando a tríade gótica de França, no último capítulo da tese aprofundaremos um dos temas mais marcantes do livro de Melo, o feminicídio.

1.3. A poética gótica em *O Poder*

A forma do poder é sempre a mesma; a forma de uma árvore. Da raiz ao topo, com o tronco

ramificando-se e voltando a se ramificar, espalhando-se por uma área cada vez maior em dedos esquadrihados sempre mais finos. A forma do poder é algo vivo que força seu caminho rumo ao exterior, enviando seus finos ramos um pouco mais longe, e depois ainda um pouco mais longe. (...) É a forma que o relâmpago assume ao deixar os céus para atingir a terra. (...) Um ponto de ataque no centro, com o poder indo em busca do espaço à sua volta.

O Poder – Naomi Alderman

Nessa seção, vamos analisar os romances *O Poder* a luz da poética gótica, através da tríade proposta pelo pesquisador Júlio França. Como previamente mencionado, França em seu livro *As Nuances do Gótico* (2017) elenca uma tríade que, quando reunida e adicionada a técnicas que produzam efeitos estéticos negativos, pode servir para atribuir a uma obra a descendência da poética gótica. Tal tríade é formada pelos elementos: (i) o *locus horribilis*, (ii) a presença fantasmagórica do passado e (iii) a personagem monstruosa.

Para provar que no romance *O Poder* (2018), de Naomi Alderman podem ser apontados elementos vitais da poética gótica, recorro mais uma vez à tríade de França (2017):

- a) *locus horribilis*: o espaço terrível ganha novos contornos aqui, pois os terrores vivenciados pelas personagens femininas vão se expandir para a arena pública. Na tradição gótica, muitas vezes é no espaço doméstico que a personagem feminina é perseguida e apossada. Mas, em *O Poder*, devido a uma mudança geopolítica envolvendo a *trama*, os perigos perpetrados estão em todo lugar, os agressores se escondem a cada sombra — mesmo onde menos se espera — e o pesadelo não tem fim;
- b) a presença fantasmagórica do passado: está presente na forma dos homens que acabaram de perder o poderio e que vão lançar de diversos recursos — do bullying virtual até a forma mais monstruosa de traição — para reaver um espaço que jamais deveria ter deixado de ser seu;
- c) a personagem monstruosa: ao longo do livro, vamos observar tanto mulheres quanto homens sendo hostilizados como o Outro, detentor de uma alteridade que ofende a hegemonia corrente. O que ocorre é que este rótulo do outro aos poucos deixam os ombros das personagens femininas para vestir os personagens

masculinos. Por outro lado, quando pensamos em monstro como aquele que comete atitudes monstruosas, questionáveis, desumanas, então o mesmo acontece, pois tanto personagens femininas quanto personagens masculinas cometem atrocidades no romance de Alderman.

Vamos mergulhar nesta seção na elasticidade da personagem monstruosa que será mais amplamente discutida no próximo capítulo. Tal elasticidade é de certa forma já anunciada logo no início do romance: relembro que em uma estratégia narrativa da autora, o livro é intitulado logo no início como um “romance histórico”, sendo da autoria de personagem sob o nome de Neil Adam Armon (anagrama do nome da própria Naomi Alderman). Tal jogo já mostra sinais da dinâmica da inversão do livro, com marcas de manipulação sendo exercidas pela editora Naomi (a quem Neil se dirige em busca de aprovação e apoio na empreitada artística).

Este jovem escritor, vivendo em um matriarcado, tenta pensar na História de seu mundo caso um dia as coisas pudessem ser diferentes, caso vivesse num patriarcado. Fazer do livro em si um elemento da narrativa acaba sendo um dos maiores triunfos de *O Poder*: sua capacidade em revelar, a partir de situações contrárias à nossa realidade, o próprio absurdo dos tempos que vivemos.

Mas essa inversão traz consigo outro propósito: evidenciar como certas expectativas sociais acerca do gênero poderiam ser opostas, caso outro lado pudesse contar a História.

O que quero não apenas nesta seção, mas na tese toda, é investir em uma peregrinação pelas personagens femininas que vão de vítimas a figuras monstruosas, ressaltando o debate que Alderman incita sobre o poder, mostrando como este se comporta tal qual ponto de ataque no centro que busca espaço à sua volta, muitas vezes pela força da narrativa. Do mesmo modo, e espalhadas por diferentes pontos do globo, as personagens da autora vão se espalhando, descobrindo a si mesmas, conforme tomam espaço e reivindicam territórios tanto físicos quanto imaginários. Isso porque no mundo às avessas evidenciado pelo romance, que contou com a mentoria de Margaret Atwood e foi vencedor do Prêmio Baileys de Ficção Feminina de 2017, temos diferentes pontos de vistas entre mulheres, jovens e um único rapaz que adotam, ora uma posição de vítima, ora uma posição de monstro.

Ao quebrar certos paradigmas acerca de uma certa docilidade natural do gênero feminino, Alderman nos obriga a olhar para o lado furioso e ambicioso das personagens femininas que aprendem a manejar o poder que agora habita em suas mãos, não apenas para

fazer valer ideais de justiça e coletividade, como também estão sujeitas a excessos de todo tipo.

Jerome Cohen em *Monster Culture* (1996) propõe um método de leitura de culturas a partir dos monstros que essas são capazes de engendrar. A inversão proposta pela obra de Alderman revitaliza os conceitos de Cohen ao denunciar o atual sistema de forças em curso. Se considerarmos que o corpo do monstro é um corpo cultural, que a figura monstruosa reside na corporificação dos medos e dos anseios de uma sociedade em determinado contexto histórico (Cohen, 1996, p. 4), podemos aferir que quando os valores dessa sociedade mudam, também seus monstros sofrerão modificações.

Nesse caso, estamos tratando de uma distopia, ficção especulativa que imagina mundos pouco desejáveis, em que, segundo Jill Lepore, professora de História de Harvard e escritora do *The New Yorker*, a perfeição só pode ser obtida à custa da liberdade (LEPORE, 2017). Se, nas palavras de Lepore, a utopia é o paraíso e a distopia é o paraíso perdido, os homens no romance de Alderman foram expulsos de todas as delícias do Éden sem uma segunda ordem. Na esteira desse pensamento, o livro *Dystopia: A Natural History* (2017) postula que a distopia pode ser pensada a partir das relações entre os grupos dominantes e os grupos oprimidos:

Tipicamente, a distopia coletivista assume duas formas principais: a interna, onde a coerção permeia o grupo privilegiado; e a externa, onde a coerção define a relação quanto aos estranhos como um modo de sustentar o grupo dominante, que é, contudo, livre da maioria da repressão infligida sobre os estranhos. Em ambos os casos, igualdade e abundância são gozadas por certos grupos em detrimento dos demais¹⁰ (Claeys, 2017, p. 8).

Nesta distopia feminista, as disputas acerca de disputa de gênero não são superadas, apenas invertidas: é assim que Alderman expõe a opressão de gênero da nossa sociedade, abordando opressões através de sua inversão. Nesse sentido, o corpo cultural do monstro não nascerá, mas renascerá agora com novos medos, pois tendo mudado o ponto de vista do grupo dominante, tanto o construto e quanto a projeção em que se ancora o monstro precisam ser renovados também em *O Poder*.

A segunda tese de Cohen acompanha o movimento natural do romance, uma vez que se uma teoria de monstros deve preocupar-se em uma série de momentos culturais ligadas por uma lógica que ameaça sempre mudar (Cohen, 1996, p. 4-5): a trajetória dos eventos se

¹⁰ Typically, the collectivist dystopia assumes two main forms: the internal, where coercion pervades the privileged main group; and the external, where coercion defines the relationship to outsiders as a means of upholding the main group, who are, however, free of most of the repression inflicted upon outsiders.

iniciam dez anos antes da tomada do patriarcado, passando por eventos fundamentais como o “*dia das meninas*”, em que a *trama* foi desperta no corpo das primeiras jovens; os primeiros embates de “uma guerra santa entre homens e mulheres” (Alderman, 2018, p. 170) que culminarão no poderio das mulheres ganhos à custa de violência e embate; e a conquista de uma legião de fiéis em torno da figura de Mãe Eva, que reescreve passagens bíblicas e performa supostos milagres para garantir apoio financeiro e emocional de uma legião de pessoas.

Em todos esses movimentos, as mudanças são marcadas pela fetichização crescente de corpos masculinos, mas também pela ação predatórias das mulheres, que pode ser conferida pelo ponto de vista do jovem Tunde, que vai para o mundo investigar os acontecimentos e passa por duas situações de violência, entre elas um assédio que quase se concretiza em estupro. Com a crescente exposição de mulheres à *trama*, vamos observar como as situações de violência trocam de locais, conforme Tabela 1:

Tabela 1 – Comparativo *O Poder* com atualidade

Usado para homens se defenderem de mulheres em <i>O Poder</i>	Usado para mulheres se defenderem de homens na atualidade
A popularização de “meias defensivas” como método paliativo de proteger homens do ataque de mulheres.	Sprays de pimenta em tempos modernos.
Em passagens de anúncios prometendo expandir o poder de raio de mulheres em duração ou alcance.	Em anúncios prometendo acabar com ejaculação precoce, expandir o tempo de ereção do pênis, oferecendo também satisfação garantida.
Quando homens são aconselhados a andar em grupo para não serem eletrocutados por gangues de mulheres abusadoras.	Quando mulheres são aconselhadas a andar em grupo para não serem atacadas por homens nas ruas.

Fonte: A autora, 2023.

Se esta tabela acima pode demonstrar como essas hierarquias se materializam na forma de grupos opressores e oprimidos, também demonstra como nessa distopia feminista, a opressão masculinista é denunciada a partir da inversão de opressões sistêmicas. O romance de Alderman, na realidade, busca mais a neutralidade ao mostrar que, com poderes e

oportunidades iguais, as mulheres também poderiam se corromper e tentar dominar o que identificam como vulnerável.

No entanto, ao exibir homens como as figuras desviantes em *O Poder*, temos a liberdade de observar mulheres em um habitat menos controlado e fora das lentes deste mundo: as situações que derivam são de um ambiente onde se imagina homens virtuosos e doces, mulheres demonstram violência, como a chocante cena do estupro em que um homem é arrancado de sua companheira, morta brutalmente para que ele seja coletivamente estuproado e morto em seguida.

Roxy, que teve sua *trama* arrancada em uma cirurgia ilegal orquestrada pela própria família, nada pode fazer para evitar o ocorrido a não ser permanecer escondida, observando a cena como testemunha. Logo depois há uma crise de identidade devido ao ocorrido. Nesse mundo da inversão, em que mulheres com poder também são capazes de exercer violência, Alderman não só está dismantelando certas noções arraigadas acerca de gênero que preveriam mulheres como seres naturalmente passivos, bondosos e brandos, como evoca uma ideia de neutralidade de sexo.

Roxy lembra uma vez quando ela e as amigas ouviram dizer que uma mulher estava batendo no namorado no meio da rua. Elas tinham que impedir que aquilo continuasse; você não pode deixar esse tipo de coisa acontecer no seu território. Quando elas chegaram lá, a moça estava sozinha, bêbada, se queixando no meio da rua, gritando e xingando. Elas encontraram o namorado, escondido no armário debaixo da escada, e, embora tenham tentado ser boa e gentis com ele, Roxy pensou: por que você não reagiu? Por que não tentou? Você podia ter encontrado uma frigideira para bater na cabeça dela. Podia ter encontrado uma pá. Qual é a vantagem de se esconder? E ali está ela. Escondida. Como um homem. Ela já não sabe mais quem é (Alderman, 2018, p. 312).

No trecho, percebemos a personagem se debater diante da inevitável escolha de ficar escondida sem nada fazer para deter a violência que se seguiu. Ao lembrar de um caso no passado, ela é levada a questionar o que entende por valores acerca das categorias que passaram a reger o seu mundo. Estar escondida como um homem, como o namorado que não se defendeu, coloca em xeque a sua própria noção de identidade e a produção de uma estranha divisão entre um sexo dócil e outro agressivo. No livro de Alderman, a inversão apenas extrapola uma ideia socialmente predeterminada da existência de um ser, seja mulher, como na sociedade que vivemos, ou o homem dentro da ficção especulativa de Alderman, que possa ser considerado um naturalmente sujeito passivo.

Ao romper noções de um sexo determinadamente dócil e passivo que contrasta com um agressivo e dominante, Alderman coloca em jogo preconceitos convencionais que marcam relação de poder entre os sexos. Para isso, exhibe homens inferiorizados pela violência e,

através deste exercício, denuncia com perturbadora precisão hierarquias dolorosamente familiares a nós. Quando Roxy tenta negar ao entrar em crise de identidade lembrando do homem escondido no armário debaixo das escadas, o que exatamente ela está negando?

Segundo Margrit Shildrick (2002), o monstro pode ser encarado como uma reflexão dos limites de normalidade. Além disso, a pesquisadora pensa que “vulnerabilidade é a condição compartilhada do tornar-se” de forma que a partir dela podemos “questionar a estabilidade do próprio ser humano” (Shildrick, 2002, 133). Foi justamente a vulnerabilidade que Roxy negou ou esqueceu possuir enquanto foi uma soldada poderosa. Contudo, a traição da família que arranca a *trama* de seu corpo e o contato com a minoria oprimida de seu mundo somada à recém-adquirida incapacidade de fazer algo a respeito coloca esse sistema em xeque. Pode o grupo dominante ser vulnerável?

Ao lembrarmos da vulnerabilidade como nosso ponto em comum, que pode ser devolvida com rapidez caso os papéis se invertessem, entendemos quão frágeis são as funções socialmente construídas. Aliás, como previamente mencionado, mesmo com os poderes que a *trama* concede, essas personagens também serão alvo da violência de gênero por homens que não desejariam nada mais que retornar ao mundo como era antes.

Sendo assim, ora vítimas, ora monstros, a elasticidade que *O Poder* nos convida a examinar que mesmo nesse mundo, as mulheres não estariam seguras. Esta instabilidade gera um terreno mais complexo por onde cristalizações de gênero são quebradas e devolve-se vida a personagens femininas, dotando-as de nuances e subjetividades.

Uma complexidade bem-vinda que coloca em xeque a construção de uma personagem feminina cristalizada na imagem do “anjo do lar”, conforme nos dita Virginia Woolf. E uma das maneiras de transcender estas imagens é estudá-las. No romance de Alderman, as personagens femininas investem em uma jornada onde iniciam a narrativa ingênuas ou com menos informação do que necessário e conforme entendem melhor a posição que ocupam, se dotam com armas para se manterem de pé, sem que a história nunca as permita esquecer este frágil equilíbrio entre a utopia e distopia, o paraíso e o inferno, a dádiva e a maldição que é ter o poder ao alcance dos seus dedos.

No próximo capítulo, investigaremos como em ambos os romances as personagens femininas se despedem de suas facetas de vítimas para conhecerem o lado mais sombrio de sua personalidade, lado esse criado em um mundo hostil. Lado esse necessário para que elas possam sobreviver. Também iniciaremos em uma aposta para criarmos uma jornada monstruosa para tempos de medo que segue pelo trajeto que as personagens de *O Poder* e

Mulheres Empilhadas embarcam rumo à própria libertação.

2 **TODA HISTÓRIA TRAZ UMA MENSAGEM — E A NOSSA É FEMINICIDA**

Afinal, que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?

A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos Clarice Lispector

No primeiro capítulo, ocupei-me em trazer a importância das histórias femininas como uma transmissão de conhecimento pelo qual autoras, leitoras e personagens podem sonhar com uma liberdade que, muitas vezes, é possível habitar apenas através do exercício da imaginação. Contudo, essa transmissão pode ser uma estratégia poderosa de libertação quando usada para denunciar as opressões que mulheres do seu tempo não conseguem perceber, fazendo que movimentos políticos possam ser exaltados e estimulados pela literatura. Um dos exemplos dados foi o de Charlotte Gilman que, ao apontar para o vil tratamento de pacientes históricas, forneceu recursos para que uma leitora resistisse ao diagnóstico recebido e conservasse a própria sanidade.

Se o imaginário pode ser uma arma potente para desatar os nós da opressão de uma sociedade masculinista, ele pode ser tão eficiente quanto para mantê-los bem firmes e atados sobre os pulsos das mesmas autoras, leitoras e personagens. É assim que, de forma diametralmente oposta ao que fiz no meu primeiro capítulo, inicio este não exaltando alguns dos modos que a transmissão de conhecimento por páginas trabalhará a favor da emancipação feminina, mas ilustrando como este imaginário foi, no passar dos séculos, palco para reforçar construções violentas de gênero que exaltam o masculino em detrimento do feminino. Uma forma de notar este padrão é analisando como as chaves sagradas e profanas operam como uma operação de aprisionamento.

Personagens femininas vêm sendo percebidas mediante tais chaves no curso de séculos. Vítimas são salvas por um herói enquanto bruxas são queimadas. A narrativa costuma recompensar aquelas com comportamento coerente aos costumes da época com um final feliz, e personagens de comportamento desviante com um final trágico, como um aviso. Na tragédia grega, ao se desejar erradicar um comportamento da sociedade, se plantava um protagonista caindo em tentações para depois colocar o próprio expectador como testemunha de um destino atroz, como quem avisa: *serás o próximo*. As duas grandes máculas do período, a serem erradicadas daquela sociedade, eram o incesto e a *hybris*, e, por esse motivo, o que

observamos em grande número de tragédias gregas são derrocadas de personagens punidas pelo vício e recompensadas pela virtude.

Samuel Richardson em *Pamela ou a Virtude Recompensada* (1740) traz um perfil da personagem feminina que habitará não apenas as páginas do romance sentimental do século XVIII, em sua chave sagrada, como confirmará pelo contraste a punição daquelas que habitam a chave profana, como Margarita em *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas.

Em *A Ascensão do Romance* (2010), Ian Watt descreve com perfeição o tropo da donzela em apuros:

[...] muito jovem, muito inexperiente e de constituição física e mental tão delicada que desmaia diante de qualquer investida sexual; essencialmente passiva, antes do casamento não sente nada por seu admirador – assim é Pamela, assim é a maioria das heroínas de ficção até o final da era vitoriana (Watt, 2010, p.171).

Porém, como vimos anteriormente, nem toda personagem feminina do final da era vitoriana poderia ser caracterizada por tal descrição. A respeito de outro tipo de personagem, podemos aferir em uma série de trabalhos investigativos como personagens insubordinadas, muitas vezes apagadas da crítica, que flertavam quando não mergulhavam na chave profana, como a dissertação conduzida pela doutoranda em literatura de língua inglesa da UERJ, Paula Pope “‘This heart knows not to shrink’: a dessexualização de Victoria di Loredani em *Zofloya, or the Moor* (1806), de Charlotte Dacre” (2020).

Dentro ou fora das narrativas do início do século XIX, a personagem feminina não raro via refletido em sua trajetória muitos dos preceitos morais da sua época, fato que foi duramente criticado por Clarice Lispector, intitulado tal jogo como a terrível harmonia em *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos* (1964), única peça teatral da autoria da escritora, e confirma uma lógica que aponta para a sacralização ou — no mínimo — uma domesticação das mulheres e rejeita qualquer aposta de transgressão.

A peça, que traz um coro grego e uma cena de tribunal, apresenta uma adúltera a ser julgada pelo marido e pelo povo pela sua traição. Ela não tem falas, embora seja o foco da narrativa. Em dado momento o marido se pergunta por que apenas ela, a sua mulher, irá para a fogueira, e não o amante. Ele fica confuso por um instante, mas logo volta a fazer coro às vozes que clamam, exigem, pedem pelo fogo expurgador para a traidora, mostrando que a morte seria um castigo válido para a ofensa cometida pela personagem.

A pesquisadora Alessandra Regina de Carvalho faz uma análise da peça, demonstrando seu paralelo feminista e extraíndo do jogo simbólico de Lispector uma reflexão

sobre a voz da protagonista:

Esta peça é constituída por único ato, com seis personagens: Esposo, Amante, Pecadora, Sacerdote, Primeiro Guarda, Segundo Guarda e os Coros (Povo, Criança com sono, Mulher do povo, Mulheres do povo). Ainda trazendo outros personagens, representado pelo Coro celeste: Anjos invisíveis, que se transformam no decorrer do ato em Anjos nascendo e logo depois em Anjos nascidos. (...) Essas vozes que reclamam cada qual algo contra a Pecadora, revelam-se e fazem por revelar essa mulher que está sendo julgada. Tais vozes são apresentadas através de um Esposo, um Amante e um Sacerdote, dentre outros, que são representações de identidades masculinas, exceto, a voz da Mulher do povo, que mesmo sem força, sua voz ainda tenta fazer-se ouvida (...) (Carvalho, 2019, p. 34).

Como a arte imita a vida, vale lembrar que naquele período no Brasil, enquanto Clarice escrevia a cena descrita acima, havia uma lei vigente baseada na tese da “legítima defesa da honra”, muito usada em casos de feminicídio ou agressões contra mulher para justificar o comportamento do acusado.

O argumento? O assassinato ou a agressão eram aceitáveis quando a conduta da vítima supostamente ferisse a honra do agressor. Foi apenas em 2023, graças ao projeto de lei 2.325/2021 da senadora Zenaide Maia, que a defesa de valor moral, social ou da honra deixou de ser passível como argumento atenuante ou de absolvição em crimes de feminicídio ou violência doméstica contra a mulher.

Trago esses dados porque temos uma conexão óbvia entre vida e arte: na obra de Lispector, a infiel vai para a fogueira por adultério graças a uma *terrível harmonia*, uma lógica feminicida que na “vida real” ou “vida fora das páginas” justifica salvar a própria honra com sangue, uma lógica usada até muito recentemente para defender agressores ou assassinos.

Mais do que trazer dados sobre conexões entre a vida e a arte, este começo planeja lançar luz em um ponto marcante: de que a honra do homem tem se provado, nas leis e na forma que muitas histórias são contadas, como superior e mais valiosa que a sobrevivência da mulher. Poucas vezes essa equação se torna tão óbvia e difícil de ignorar como no terror, onde personagens que não respeitem o recorte da narrativa são punidas com a morte.

No ramo de filmes de terror *slasher*, um gênero do terror popular entre jovens com arrecadações vultosas nas bilheterias, temos o enredo padrão seguindo essa lógica: um assassino, seja humano ou sobrenatural, mata uma sequência de vítimas e, em sua maioria, mulheres jovens, até ser pego ou morto pela única sobrevivente. Giovana Coutinho Chiconelli no artigo “Vítimas ou heroínas? Representação feminista de personagens do gênero feminino em filmes de terror *slasher* na trilogia Rua do Medo” (2022) analisa como são complexas as representações de personagens femininas neste gênero de filme, trazendo uma provocação interessante: se o terror é considerado um gênero masculino do cinema, feito por homens e

para homens, “por que o gênero feminino esteve tão prevalente nestes filmes, nos quais as mulheres eram as protagonistas, as vítimas e as heroínas finais?” (Chiconelli, 2022, p. 55).

Para responder a essa questão, ela se utiliza de teóricas do feminismo, os estudos de Laura Mulvey sobre o cinema americano e principalmente do conceito de *Final Girl*, criado por Carol Clover, que é o ponto que nos interessa aqui. A *Final Girl* nada mais é do que a personagem feminina que costuma sobreviver até o fim do filme. É aquela que — não por coincidência ou mero acaso — é virgem ou apresenta sexualidade menos desviante que as demais, mostrando que a pureza é um fator que, ao menos em filmes deste filão, aumenta a sua chance de sobrevivência.

Segundo Clover:

A imagem da mulher em apuros mais passível de permanecer na memória é a imagem daquela que não morreu: a sobrevivente, ou *Final Girl*. Ela é aquela que se depara com os corpos mutilados de seus amigos e percebe a totalidade do horror precedente e do próprio perigo que corre; aquela que é perseguida, acuada, ferida; quem vemos gritar, estacar, cair, levantar-se e gritar novamente¹¹ (Clover, 2015, p. 85, tradução nossa).

Seria a *Final Girl* uma resposta feminista para os papéis passivos das personagens de filmes de terror, onde a espetacularização do sofrimento feminino e a objetivação do corpo da mulher se encontram de mãos dadas? Seria essa uma alternativa ao que se convencionou chamar de “corpo na geladeira”, quando em filmes de ação voltados para o público masculino a narrativa orquestra a morte de uma mulher próxima — uma filha, uma esposa, uma mãe — servindo de motivação para o protagonista masculino, que passará toda a história procurando vingar essa mulher, da qual não sabemos nada a respeito? Onde está a sua subjetividade? O tempo todo vemos a sua história, o seu passado, as suas vontades através do olhar do protagonista masculino. Onde está a sua voz? Como em *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos* de Clarice, ela não parece ter direito a uma. Na sequência das cenas de ação, assistimos como o protagonista masculino “faz justiça” pela força bruta. Em duas horas, somos testemunhas de como esse corajoso homem vingará sua morte, sem que possamos conhecer a tal personagem que, a princípio, é plantada como disparador de todo o conflito. Ela segue sendo um corpo salpicado de memórias cuja missão era dar agência aos personagens masculinos sem que o expectador fosse apresentado a ela.

¹¹ The image of the distressed female most likely to linger in the memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again.

Contudo, o tropo da *Final Girl* também esconde representações próprias à sociedade masculinista em seu lastro, como sugere Chiconelli:

(...) muitos acadêmicos enxergaram a *Final Girl* como uma figura feminista em meio à representação machista de outras personagens mulheres no gênero do terror, que só serviam para serem sexualizadas e morrer violentamente. Afinal, era uma mulher sobrevivendo e triunfando sobre o assassino dessa vez, é a história e perspectiva dela que o espectador acompanha até os créditos finais. Porém, a própria Clover (2015) acha que a leitura da *Final Girl* como heroína feminista é um esboço superficial. Para a autora, este tipo de personagem é masculinizado, pois tem interesses tipicamente masculinos, não demonstra desejo em transar com o sexo oposto como o resto das amigas, e muitas vezes tem um nome masculino, o que “a separa das outras meninas e a alia, ironicamente, aos próprios meninos que ela teme ou rejeita, para não falar do próprio assassino” (Clover, 2015, p. 40, tradução nossa). Além disso, quando esta personagem não é resgatada por uma figura autoritária masculina, ela se defende do vilão com uma arma fállica e metaforicamente o castra. A *Final Girl* ganha por usar o símbolo da masculinidade, o assassino morre por perdê-lo (Chiconelli, 2022, p. 61).

Por isso, em filmes como a trilogia *Rua do Medo* ou a saga *Pânico* (1996), uma releitura com uma crítica desse gênero, o conceito de *Final Girl* vem sendo debatido e expandido, pois apesar de ser uma sobrevivente que se vinga das vítimas, há um implícito manual de conduta que faz com que a sua sobrevivência esteja condicionada a quão bem esta personagem se molda aos valores e desejos de um mundo masculinista.

Em *Mulheres Empilhadas* e *O Poder*, livros analisados na tese, essas representações problemáticas não aparecem. Na obra de Melo, a advogada paulista que sobrevive ao final se encontra em contato e união com as personagens femininas mortas — Txupira, Rita, Carla —, e na obra de Alderman vemos as personagens tendo ainda mais liberdade sexual com o avanço da *trama* sobre a sociedade.

Contudo, em função da má representação de personagens femininas, cresceram as discussões acerca do tema, e, a partir daí, uma série de empreendimentos foram feitos para analisar os casos. Um deles, o Bechdel, mediria o quão verossímeis são as suas personagens femininas por meio das seguintes perguntas:

- a. Na história há mais que duas mulheres?
- b. Elas conversam uma com a outra?
- c. Nesta conversa, falam sobre algo que não seja um homem?

Inicialmente introduzida na história em quadrinhos *Dykes to Watch Out For* (1985) por Alison Bechdel — que deu nome ao teste —, serviu para ilustrar como são raras histórias em que haja representações de personagens femininas minimamente complexas. O teste se popularizou e ficou marcado como poucas histórias atuais “passam no teste”, produtos uma indústria majoritariamente masculinista, cujas histórias se tornam reflexo dela.

O percurso até aqui foi investido para comentar sobre a óbvia linha que conecta os enredos ficcionais de histórias com a lógica com que mulheres — dentro ou fora das telas e páginas — vem sendo percebidas. Este breve panorama buscou mostrar como as narrativas de diferentes contextos e nichos articulam a partir da força narrativa uma tradução de um particular modo de ver o mundo, modo esse que quando inserido em uma história gera significados para a audiência. Quando a pauta é a personagem feminina, essa visão de mundo costuma se equilibrar entre santas e demônias, em personagens que a tudo suportam sem reclamarem e personagens femininas falhas que são punidas.

Portanto, surgiu a necessidade de trazer uma estrutura — gótica, pois traz em seu bojo a tríade de França já explicitada em tese — que consiga traçar uma trajetória da personagem feminina que sai da postura da vítima para assumir um matiz monstruoso ao receber algum tipo de recurso que a dota da possibilidade de sobreviver.

Ao longo deste segundo capítulo, vamos apresentar a estrutura Da Vítima ao Monstro, analisando *O Poder* e *Mulheres Empilhadas* e exibindo suas correspondências com as principais jornadas heroicas. São elas *A Jornada do Herói* (1949), de Joseph Campbell; *A Jornada da Heroína* (1990); de Maureen Murdock; e *A Promessa da Virgem* (2011), de Kim Hudson.

Tal peregrinação ocorrerá sob dois pretextos: (i) o primeiro é comprovar que nenhuma delas dá conta de descrever a jornada de personagens femininas que sobrevivem em uma sociedade masculinista, passando pela radical transformação de donzela em perigo (chave sagrada) para uma figura monstruosa (chave profana); (ii) apontar para momentos pontuais nas estruturas que os livros analisados nesta tese — *Mulheres Empilhadas* e *O Poder* — são contemplados, mostrando que a nova estrutura não será uma contradição completa ao que veio antes, mas antes, uma construção conjunta.

2.1. A Jornada do Herói e a filha do pai

(...) viu-se perturbado por voluptuosas alucinações perpetradas por demônios do sexo feminino, que se viram atraídos por sua magnética solicitude.

O herói de mil faces - Joseph Campbell

No mesmo ano que Simone de Beauvoir publicava o *Segundo Sexo* (1949), identificando “o mito da mulher”, o mitólogo Joseph Campbell (1904-1987) trouxe ao mundo *O Herói de Mil Faces* (1949), também chamado de Monomito ou A Jornada do Herói. Enquanto Beauvoir aponta a criação do mito chamado “segundo sexo” apresentado pela literatura escrita por homens, a jornada de Campbell se baseia justamente nos padrões recorrentes nas narrativas mitológicas e literárias ao redor do globo, uma que envolve o herói embarcando em uma aventura, enfrentando desafios e adquirindo conhecimento ou poderes especiais, acabando a trajetória transformado e com um elixir que vai salvar o seu povo. Parte da popularidade dessa jornada resulta na quantidade de correspondências encontradas tanto em narrativas literárias quanto cinematográficas populares como *A Odisseia*, de Homero, e *Star Wars* (1977), de George Lucas.

A jornada em si é formada por dezessete estágios, conforme abaixo:

Tabela 2 - A jornada do herói

A Jornada do Herói, Joseph Campbell	Estágios da Jornada
Parte 1: A Partida	1) O chamado da aventura
	2) A recusa do chamado
	3) O auxílio sobrenatural
	4) A passagem pelo primeiro limiar
	5) O ventre da baleia
Parte 2: A Iniciação	1) O caminho de provas
	2) O encontro com a deusa
	3) A mulher como tentação
	4) A sintonia com o pai
	5) A apoteose
	6) A benção última
Parte 3: O Retorno	1) A recusa do retorno
	2) A fuga mágica
	3) O resgate com auxílio externo
	4) A passagem pelo limiar do retorno
	5) Senhor dos dois mundos
	6) Liberdade para viver

Fonte: A autora, 2023.

Em linhas gerais, o herói assume o arquétipo de guerreiro rumo a uma jornada externa para conseguir um elixir — aqui entendido também de forma simbólica — com que retorna para salvar o povo ou a sociedade a qual pertence. O sucesso da jornada foi tamanho que ela passou a ser usado como recurso-guia para a criação de livros de ficção e roteiros para produtos audiovisuais com foco no resultado comercial, enquanto teóricas feministas, observando essa perpetuação do imaginário, se perguntaram qual seria a resposta para isso.

Ellen Douglas em *Para uma mitologia feminista do século XX* (1989) pondera como Beauvoir inaugurou um projeto de crítica feminista que seguiu em direção “à representação e à problematização da mitologia patriarcal na literatura escrita por mulher” (Douglas, 1989, p. 26). Ao pensar em estratégias para seguir produzindo essa crítica, ela se pergunta: “O que acontece quando a mitologia patriarcal é reescrita a partir da perspectiva da mulher?” (Douglas, 1989, p. 27). Para responder esta questão, ela sugere duas possíveis respostas.

A primeira seria partir para um movimento de destruição do mítico, percebendo a mitologia “como um sistema narrativo cuja única função é a transmissão de ideologias opressoras” (Douglas, 1989, p. 27). Embora possamos perceber a marca dessas ideologias em alguns dos estágios da Jornada do Herói, em estágios que pregam uma mulher como recompensa, tentação ou deusa para auxiliar os seus passos, a outra resposta que Douglas acena, uma que caminha em direção contrária a esta visão antimitológica, se aproxima mais aos caminhos apontados pela tese:

Essa última surge com a teologia feminista, um novo campo acadêmico de teologia que se dedica à crítica da religião patriarcal e à criação das bases para uma espiritualidade feminista. Ao criticar as narrativas da religião patriarcal por representar a mulher como um sexo secundário e pecador, redimível só mediante a obediência e a maternidade, essa teologia feminista encontrou, na literatura escrita por mulheres, uma fonte de novos mitos capazes de orientar a mulher em sua própria subjetividade (Douglas, 1989, p. 27).

Está na análise de teorias fundadoras uma possibilidade de repensar, fazendo um novo caminho, propondo o seu próprio caminho. Isso fez as pesquisadoras Maureen Murdock e Kim Hudson traçarem as próprias jornadas, para o que elas entenderam que faltou em Jornada do Herói.

De outro lado, apesar do sucesso, a jornada de Campbell e sua expansão como fórmula mágica para se produzir histórias também enfrentou inúmeras críticas, no que diz respeito ao imperialismo cultural, questões de gênero e a cultura do herói. Para todas essas críticas, a

teoria encontrou um defensor.

Em 1998, Christopher Vogler repensou a Jornada do Herói transformando os 17 estágios em 12 etapas, publicando o seu *A Jornada do Escritor* (2015). Analista de roteiros da Walt Disney Studios, Vogler buscou orientar os roteiristas através do guia prático que criou para simplificar a aplicação da jornada. Na visão dele, os estágios podem ser aplicados independentemente do gênero do protagonista. Ele tenta, no prefácio da segunda edição do livro, defender o conceito do Monomito de acusações de imperialismo cultural e ressalta como há culturas que, pelo contexto histórico, guardam ressalvas e desconfianças naturais sobre a figura de um herói.

Como exemplo dessas culturas heróforas, ele menciona a cultura alemã e a australiana:

Para começar, aprendi durante algumas das minhas viagens que algumas culturas não se sentem totalmente confortáveis com o termo ‘herói’. Austrália e Alemanha, por exemplo, são duas culturas que parecem levemente ‘heróforas’. Os australianos desconfiam dos apelos à virtude heroica porque esses conceitos foram usados para seduzir gerações de jovens australianos a fim de que lutassem em batalhas da Grã-Bretanha. Australianos têm seus heróis, claro; mas esses tendem a ser modestos, discretos e a permanecer relutantes por muito mais tempo que os heróis de outras culturas. (...) O herói mais admirável é aquele que nega seu papel heroico ao máximo e quem, como Mad Max, evita aceitar responsabilidade pelos outros. A cultura alemã parece ambivalente com o termo ‘herói’. O herói tem uma longa tradição de veneração na Alemanha, mas duas Guerras Mundiais e o legado de Hitler e dos nazistas macularam o conceito (Vogler, 2015, p. 23-24).

Fica nítido que cada cultura vai reagir de modo distinto ao herói, mas também a questão de gênero marca essa discussão. Ao me colocar como mulher latina, em um país que elegeu um presidente numa veneração que o apelidava não de “o herói”, mas como “o mito”, cabe dizer que também olho com desconfiança para o conceito do herói. Ao chamar Monomito, colocado como a única nascente de um rio por onde as histórias são criadas, que outras narrativas não estão sendo transmitidas? Quem pode fazer a jornada do herói sem cair?

Afinal, a jornada criada por Campbell e expandida por Vogler vem em sintonia com os valores masculinistas da sociedade que a concebeu: a etapa “A mulher como tentação” é seguida pela “A sintonia com o pai”. Ellen Douglas já questionava alguns pontos e trazia a necessidade de reformular o mito, pensando em uma representação que desse conta das subjetividades.

Como, então, poderá uma escritora apropriar-se deste paradigma patriarcal para escrever em busca da mulher? Quais as conciliações, as transgressões, as transformações, as rupturas implicadas na busca da mulher? Podemos encarar esta nova busca como uma narrativa mística? (Douglas, 1989, p. 29).

Como fazer uma análise sem conhecê-la? A partir de agora, farei uma análise da Jornada do Herói de Campbell analisando suas aproximações e distanciamentos com as obras estudadas em tese, provando que sua jornada, embora bastante abrangente, não tem como englobar as especificidades de personagens femininas que, antes de querer ser heroínas, sua maior ambição é sobreviver em uma sociedade desenhada para destruí-las.

Para a Jornada do Herói, quero destacar o arco da personagem Roxy em *O Poder*.

Roxy, como anteriormente mencionado, é a filha de um mafioso inglês e se torna orfã de mãe logo no início do romance. Durante o episódio, ela desperta a *trama* e se torna a mais poderosa das mulheres, tanto que é considerada a soldada da Mãe Eva, a entidade religiosa que começa a traçar uma guerra santa entre homens e mulheres. Mas embora possamos perceber que Roxy encarna o arquétipo do guerreiro, passando pelos primeiros estágios do que parece ser uma jornada do herói, em que ela reúne forças e se torna cada vez mais habilidosa com o seu poder, aparentemente ganhando o respeito que ela sempre quis da família:

Ela toca seu próprio negócio com o glitter [droga que expande o alcance ou a duração da *trama*] e está ganhando uma boa grana para a família. Antes Roxy morria de vontade de ser convidada para entrar naquela casa. Agora Bernie deu uma chave para ela, ela tem um quarto de hóspedes para usar quando não está no Mar Negro, mas não é como ela imaginava. (...) Se for guerra, certamente eles vão precisar dela (Alderman, 2018, p. 213).

Contudo, apesar da proximidade e louros que vem do respeito da família, algo está prestes a nublar essa aproximação. Ao analisar contatos do pai, Roxy encontra um nome familiar. Detetive Newland. Este nome é importante, pois ela ouviu antes de sua mãe morrer. O homem que liderou a invasão a sua casa e é responsável pela morte da mãe de Roxy havia dito esse nome, dando a entender que esse detetive o havia assegurado que a jovem não estaria em casa.

Quando ela segue as pistas para encontrá-lo, descobre algo ainda pior:

Não, você não *sabe* o que aconteceu, sua *vaca*, foi o seu pai. O Narcissus nunca me pagou nada, foi o Bernie... o Bernie Monke *me mandou* fazer isso. Meu único patrão era o Bernie, era o único para quem eu trabalhava; foi o *Bernie* que mandou eu fingir que estava vendendo informação para o Narcissus, dizer quando encontrar sua mãe sozinha. Não era pra você ter visto. O Bernie queria sua mãe morta e eu não faço perguntas. Eu ajudei. Era a porra do *Bernie*. Seu pai. Bernie (Alderman, 2018, p. 224, grifos da autora).

Este ponto do arco da personagem é um divisor de águas na sua trajetória. Após descobrir que o pai é o assassino da mãe — ponto inclusive que ela divide com a protagonista de *Mulheres Empilhadas* —, Roxy decide assumir os negócios da família e banir o pai de

forma definitiva.

Contudo, isso não será suficiente. Antes do livro acabar, Roxy será traída pela família mais uma vez, sendo submetida a uma cirurgia ilegal que quase a mata e transfere o seu poder, a *trama*, para seu meio-irmão — tal dinâmica será o tema central de uma das seções do capítulo seguinte, “Onde as fortes não têm vez”.

Na realidade, Roxy é o que Maureen Murdock, autora de *A Jornada da Heroína* (1990), vai chamar de “filha do pai”. A filha do pai é uma menina ou mulher que, sem perceber, assume parte das expectativas do masculino para si, sem considerar o que faz ou não sentido para si, em busca de validação.

Roxy, como pudemos notar, busca até a metade do livro a aprovação de uma família que a rejeitou, pois é fruto de um caso que o pai teve fora do casamento: “Ele é mais novo do que ela. Por uma questão de meses. Essa foi uma das coisas que deixou tudo tão difícil: Bernie engravidar as mães dos dois ao mesmo tempo” (Alderman, 2018, p. 216). É por isso que, mesmo vestindo a máscara de guerreira e poderosa, Roxy ainda possui o “dom da alteridade” e é ela quem passará pelo momento exposto por Campbell em “A mulher como tentação”, ilustrado tão bem pelo momento bíblico em que Dalila corta os cabelos de Sansão, o deixando sem poder. Roxy, por sua vez, perde o novo órgão pela própria família, formada quase integralmente por homens, em uma cirurgia ilegal que quase a mata, pois seus familiares acreditam que essa habilidade deveria pertencer aos homens.

Filhos de uma cultura masculinista, povoada de histórias em que guerreiros conquistam os seus tesouros à custa da força bruta, como podemos identificar em inúmeros protagonistas que se encaixam perfeitamente na Jornada do Herói, não é surpresa que os personagens façam isso.

Se a Jornada do Herói fosse uma trilha, poderíamos dizer que Roxy caiu no terceiro estágio da iniciação e precisou refazer a sua jornada. Como ela vai sobreviver agora? Será que ela pode embarcar em uma jornada do herói?

Ao longo da pesquisa, se tornou necessário compilar as jornadas da personagem feminina em uma própria. E nos próximos capítulos mostrarei como outras jornadas também não conseguem amarrar os arcos de outras personagens dos livros analisados. Analisaremos a seguir como uma nova jornada nasceria: a *Jornada da Heroína*, criada por Maureen Murdock.

2.2. A Jornada da Heroína e as filhas da mãe

Eu procuro os fragmentos perdidos de mim mesma. De alguma forma, sinto que preciso achá-los antes de conhecê-la. O que perdi sendo filha do pai, tentando sempre agradar e conquistar? O que perdi tomando o lado dele? Perdi um elemento de verdade, de enxergar o todo: o que é feio, louco, o que foi negado, o que desapareceu. Olho em volta e vejo as cabeças cegas das mães — a minha, a do meu ex-marido, a da melhor amiga da minha mãe. Julia, Kathleen, Betty. O que elas estão tentando me dizer? “Nos tire daqui e nos reúna com nossos corpos. Enterre-nos adequadamente. Fomos deixadas aqui sozinhas na lama. Não temos como nos mover, não conseguimos enxergar”. “Tome de volta a escuridão”, sussurram elas.

A Jornada da Heroína - Maureen Murdock

Podemos dizer que *A Jornada da Heroína* (1990) é um empreendimento em busca de um resgate de algo que ficou para trás, algo que foi solapado pela cultura, algo que foi retirado também de nossos corpos, aquilo que só é possível atingir em um profundo mergulho rumo à própria subjetividade. Afinal, é uma teoria que nasceu pensando “na busca da mulher por sua totalidade, dentro de uma cultura que há séculos tem como base um mundo organizado e liderado por e para o masculino em detrimento do feminino” (Valenzuela *In*: Murdock, 2022).

Este detrimento do feminino ficara claro para Murdock ao conversar com o próprio Joseph Campbell em 1981, quando questionou as incompatibilidades percebidas por ela entre a Jornada do Herói e a trajetória que ela, enquanto psicoterapeuta, observava faltar em suas pacientes:

Meu desejo de compreender como a jornada da mulher se relacionava com a jornada do herói me levou primeiro a conversar com Joseph Campbell em 1981. Eu sabia que as etapas da jornada da heroína incorporavam aspectos da jornada do herói, porém sentia que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era sanar a divisão interna entre a mulher e sua natureza feminina. Eu queria saber a opinião de Campbell a esse respeito. Fiquei surpresa quando ele me respondeu que as mulheres não precisavam realizar a jornada: “Em toda a tradição mitológica, a mulher já está lá. Tudo o que ela tem que fazer é entender que ela já é o lugar que as pessoas estão tentando alcançar. Quando uma mulher entende qual é seu caráter maravilhoso, ela

não se deixa confundir com a ideia de ser um pseudohomem” (Murdock, 2022, p. 22).

A partir daí, Murdock buscou apresentar uma jornada que se incorpora alguns aspectos da teoria de Campbell, e focada no percurso feminino da heroína que deve curar a ferida que a separou de sua própria subjetividade, o que a autora chama de “feminino”. Este desejo de criar uma nova estrutura, como vimos, nasceu da insatisfação ao conversar com o próprio Campbell:

A resposta de Campbell me chocou e a considerei profundamente insatisfatória. As mulheres que conheço e com as quais trabalho não querem “estar lá” nem ser esse lugar que as pessoas desejam alcançar. Elas não querem personificar a Penélope, que espera pacientemente pelo marido, tecendo e desfiação sem parar. Elas não querem ser aias da dominante cultura masculina, prestar serviços aos deuses. Não querem seguir os conselhos dos fundamentalistas que pregam a volta da mulher para o lar. Elas precisam de um novo modelo que entenda quem e o que é a mulher (Murdock, 2022, p. 22).

Qual seria, então, a forma de encontrar esse novo modelo de quem e o que é a mulher? Um ponto de partida para Murdock estava mais perto do que ela imaginava: em seu consultório, nas pacientes que atendia ou nas mulheres que conhecia. O antídoto ou alternativa para o herói “universal” de Campbell estava nas vivências individuais das mulheres de carne e osso que ela conhecia e o contexto histórico particular em que se encontravam:

Essa jornada é descrita a partir da minha perspectiva e também da perspectiva de muitas mulheres da minha geração que buscaram a validação dos sistemas patriarcais e perceberam que eles não apenas deixam a desejar como são terrivelmente destrutivos. Somos as filhas da era pós-Sputnik, que foram encorajadas a alcançar a excelência para recuperar a supremacia do Ocidente. Eu sou o que se costuma chamar de ‘filha do pai’ — ou seja, uma mulher que se identificou principalmente com a figura paterna, muitas vezes rejeitando a mãe, e que sempre buscou a atenção e a aprovação do pai e dos valores masculinos (Murdock, 2022, p. 24).

Como observamos na seção anterior, a personagem Roxanne Monke de *O Poder* é um exemplo disso. Passa grande parte da sua trajetória do livro desejando pertencer ao núcleo familiar que sempre a rejeitou — por ser uma filha bastarda — e, quando consegue se destacar graças a truculência e a agressividade com que gerencia os negócios da família mafiosa utilizando a *trama*, não só descobre que foi o pai que encomendou a morte da mãe como passará por mais um golpe de traição, tendo o poder arrancado dela para sempre.

Na Jornada da Heroína, o convite é de se reconectar com o feminino, buscando outro sistema simbólico que desse conta dos desafios de reconexão com o feminino. A jornada foi incorporada por vários roteiristas e escritoras, traduzida para outros idiomas e usada para

analisar diversas histórias que não encontraram lastro na Jornada do Herói.

Os passos da Jornada da Heroína são:

Tabela 3 - A Jornada da Heroína

Jornada da Heroína de Mauren Murdock	
	1) Separação do Feminino
	2) Identificação com o Masculino
	3) O caminho de provas
	4) A dádiva ilusória do sucesso
	5) Despertar para a aridez espiritual ou morte
	6) Iniciação à descida para a Deusa
	7) Reconexão com o Feminino
	8) Cura da ruptura mãe e filha
	9) Cura do masculino ferido
	10) Integração do feminino com masculino

Fonte: A autora, 2023.

Para a Jornada da Heroína, quero destacar o arco da personagem da advogada paulista em *Mulheres Empilhadas*.

Embora os livros analisados nesta tese melhor se adaptem ao formato da Jornada da Heroína, a escolha de não os ler seguindo a estrutura da Murdock se deve a alguns fatores. O primeiro e mais importante é que tal jornada está interessada em reintegrar feminino com o masculino. Apesar de encontrar diversas correspondências, *Mulheres Empilhadas* e *O Poder* trazem dilemas que extrapolam estes conceitos, como a monstruosidade feminina, a presença do gótico e o debate sobre o medo. Além disso, no caso específico de *O Poder*, temos uma inversão radical dos papéis sociais ligados ao feminino e ao masculino, produzindo personagens femininas agressivas, violentas e até tiranas, enquanto gerando homens mais passivos e cautelosos, como nas mensagens trocadas pela editora Naomi e o escritor Neil.

Além disso, a jornada de Murdock foi criada em 1990, quatro décadas mais tarde do desenvolvimento da Jornada do Herói, mas, ainda assim, algumas décadas afastada de alguns dos dilemas enfrentados hoje por personagens femininas nas páginas da literatura e fora das

páginas por mulheres de carne e osso. No contexto da narrativa de *Mulheres Empilhadas*, a personagem da advogada paulista se destaca como a figura que mais corresponde aos estágios da estrutura narrativa da Jornada da Heroína. Isso se deve aos momentos nos quais são perceptíveis os passos da cura da “Descida para a Deusa”, “Cura da ruptura mãe/filha” e da “Além da dualidade”.

a) Descida para a deusa

A descida se caracteriza como uma jornada para o submundo, uma noite escura da alma, o ventre da baleia, o encontro com a deusa das trevas ou, simplesmente, uma depressão. Geralmente, é precipitada por uma perda transformadora. A morte de um filho, da mãe, do pai ou cônjuge, da pessoa com a qual a vida e a identidade da mulher estiveram estreitamente entrelaçadas, pode marcar o início da jornada ao submundo (Murdock, 2022, p. 110).

Esta etapa é uma importante, pois sinaliza o momento em que a personagem feminina está prestes a deixar tudo conhecido para trás e vai de encontro a ela mesma ou a uma nova versão de si. No caso da advogada paulista em *Mulheres Empilhadas*, há uma série de mortes simbólicas que a coloca em contato com esse momento: 1) o tapa do namorado que a faz se reconectar com o passado da mãe; 2) a mudança geográfica conforme sai de São Paulo e se muda para o norte do país; 3) o encontro com as índias da pedra verde por meio do encontro onírico. Tudo isso resulta em um espaço de catarse em que a protagonista consegue acessar a descida à Deusa.

b) Cura da ruptura mãe e filha

A incompreensão das circunstâncias que envolvem a morte de sua mãe, juntamente da violência que ela mesma enfrenta, impulsiona-a a relocar-se para o norte do país, onde acompanha casos de feminicídio, incluindo o de Txupira. Essa busca pela verdade representa um catalisador para sua própria busca pelos “fragmentos perdidos” de si mesma, conforme articulado por Murdock.

Foi naquela noite que percebi com clareza a nossa diferença. Para minha avó, a morte da minha mãe era um fato do passado. Mas para mim era diferente, o que eu sou, eu poderia dizer para minha avó, como naquele poema, o que eu sou é ter perdido a minha mãe. O que eu sou é meu pai ter matado a minha mãe. A morte da minha mãe era mais que a minha identidade. Era um colete de bombas grudado ao meu corpo. E para acionar o detonador, bastava tocar naquele assunto. Eu não queria

conversar sobre aquilo. Com ninguém. Mas de alguma forma, naquele momento, consegui dizer isso para ela. Não de um jeito lógico. Ou linear. Eu chorava como uma criança, como há muito não chorava (Melo, 2019, p. 45).

Dentro desse contexto, a protagonista acaba recuperando elementos de sua identidade que foram obscurecidos ao longo do tempo. Ela acaba conseguindo entrar em contato com uma parte da história lançada para debaixo do tapete por tempo demais. Repito a citação que inicia esta seção, pois ilustra com o movimento ensaiado pela advogada paulista, que se reconecta com um passado de dor, um passado que havia sido por uma identidade, que ficou sendo silenciada por ela.

Eu procuro os fragmentos perdidos de mim mesma. De alguma forma, sinto que preciso achá-los antes de conhecê-la. O que perdi sendo filha do pai, tentando sempre agradar e conquistar? O que perdi tomando o lado dele? Perdi um elemento de verdade, de enxergar o todo: o que é feio, louco, o que foi negado, o que desapareceu. Olho em volta e vejo as cabeças cegas das mães — a minha, a do meu ex-marido, a da melhor amiga da minha mãe. Julia, Kathleen, Betty. O que elas estão tentando me dizer? “Nos tire daqui e nos reúna com nossos corpos. Enterremos adequadamente. Fomos deixadas aqui sozinhas na lama. Não temos como nos mover, não conseguimos enxergar”. “Tome de volta a escuridão”, sussurram elas (Murdock, 2022, p. 114).

Esse momento de enterrar adequadamente as mulheres que passaram por nós, de reunir os corpos novamente, além de produzir uma imagem forte, também acaba lembrando o momento em que a advogada paulista, durante suas jornadas oníricas, vai desempilhar a mãe da pilha de corpos que ela observa.

Eu me aproximo. Seguro a mão de minha mãe e fico ali, sentada. Eu e minha mãe, juntinhas. Eu e a pilha de mulheres mortas. Novamente, risadas metálicas, cortantes, como facas sendo afiadas, crepitam em meus ouvidos. Então, num gesto súbito, com toda a minha força, puxo minha mãe debaixo daquela ruma de mulheres. Ao fazer isso, contrário alguma lógica, rompo algum equilíbrio ou mais provavelmente quebro algum feitiço: e todas aquelas mulheres saem voando como um bando de sabiás-de-óculos, são muitas, parecem uma revoada de suiriri-valente, de piui-boreal, de marrecas-de-asas-azul, de tuiuiús e narcejas, de maçaricos-de-bico-fino e papas-lagarto-cinzentos e peiticas, elas voam alto, cruzam os céus, rumorosas, algumas, em direção ao sul, outras, rumo ao norte, só ficamos nós duas ali, eu e minha mãe. De mãos dadas (Melo, 2019, p. 209-210).

O espaço de conexão entre a protagonista e a mãe, que acontece já quase no final do livro, simboliza a cura de um passado fantasmagórico que tanto assombrou a personagem, com a imagem das duas alçando voo juntas em espaço onírico.

c) Além da dualidade?

A estrutura da Jornada da Heroína de Maureen Murdock é uma que aposta em uma reintegração do feminino com o masculino, em um mundo masculinista. Para isso, se propõe, como estratégia, uma reintegração do feminino com o masculino. Este caminho, contudo, não é alheio a críticas. A busca feminina é rejeitada por Douglas, por exemplo, no artigo previamente citado:

Enquanto a busca feminina e a busca da heroína masculina se fundam na estrutura binária e patriarcal da busca do herói masculino, problematizando-o unicamente na medida em que a escritora coloca uma distância irônica entre o paradigma duplicado e a própria voz, a busca feminista se define por sua rejeição explícita das identidades de gênero e por sua conseqüente transformação da estrutura mítica neles baseada (Douglas, 1989, p. 31).

Contudo, na teoria de Murdock, há certas problemáticas no uso pouco específico do “feminino”. No trabalho “A Jornada da Heroína em ‘Dôra, Doralina’, de Rachel de Queiroz” (2023), Sarah Beatriz Frainer adota a jornada como chave de análise para estudar a obra de Queiroz, mas também tece algumas críticas em relação à jornada. A primeira se refere a uma associação entre sexo biológico e gênero que não acompanha as teorias de performatividade de gênero explicitadas por Judith Butler que avançou o debate do feminismo. Outros dilemas que se impõem se materializam nos questionamentos de Frainer: “o que é o feminino?”; “o que é uma mulher?” e “o que é uma heroína?”:

Se a heroína é uma mulher, seria essa mulher criada a partir da performance? Seu conceito estaria, então, vulnerável às mudanças de uma época? Como sua jornada se manteria estável? Como os indivíduos não-binários se encaixariam na Jornada do Herói e na da Heroína? (Frainer, 2023, p. 77).

Se há um avanço claro no que diz respeito à representação feminina e a busca por subjetividade nas personagens e mulheres que atendia em seu consultório, por outro lado, podemos perceber em sua teoria a presença dos conceitos da Segunda Onda do Feminismo.

Segundo Sandra Trabucco Valenzuela:

O contexto do desenvolvimento do trabalho de Maureen Murdock está permeado pela chamada Segunda Onda feminista. A publicação do livro *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, representa um marco que impulsiona essa Segunda Onda, que especialmente na França e nos Estados Unidos, direcionou-se ao questionamento das desigualdades culturais, políticas, sociais e econômicas enraizadas numa sociedade androcêntrica, patriarcal e sexista que desrespeita direitos fundamentais das mulheres, tendo como único argumento o sexo (Valenzuela *In*: Murdock, 2022, p. 10-11, grifos da autora).

Além disso, podemos perceber que o “feminino” de Murdock, quando descrito, se une a características associados ao que foi historicamente entendido como feminino: a conexão com a natureza e a intuição. Tais questionamentos não podem ser respondidos sem

entendermos que a base teórica que sustenta esta jornada: os arquétipos de Jung assim como seus conceitos de “anima” e “animus”. De acordo com Jung, “anima” se apresenta como o aspecto feminino da psique de um homem, enquanto “animus” como o masculino na psique de uma mulher.

Procurando um novo modelo para ser uma mulher, podemos perceber tanto no trabalho de Murdock quanto no de Campbell lastros do seu tempo e contexto histórico. Sendo assim, percebemos dois caminhos — ambos feministas — de encarar uma superação desse local aprisionante. Um deles está na reintegração do feminino e do masculino, entendendo essas polaridades como forças a serem consideradas, outro na rejeição de qualquer identidade de gênero

No caso de Maureen Murdock e outras escritoras que chamo em cena nesta tese — é o caso de Cixous também — o feminino existe e é considerado.

Outras autoras como as já citadas como Judith Butler em *Undoing gender* ou Maria Conceição Monteiro em “*Unsex me*, ou um gênero limitado demais para mim” percebem no apagamento de toda marca de gênero uma estratégia mais efetiva de transgredir construções históricas que continuam patrocinando violências de gênero e o *status quo* no modo que percebemos mulheres ou personagens femininas.

Da parte da pesquisadora, vale dizer que dentro dos livros que analisamos na presente tese — *Mulheres Empilhadas* e *O Poder* — indicam caminhar mais na direção do esvaziamento de uma ideia de gênero do que no reforço de uma ou outra polaridade, ou mesmo no equilíbrio de ambas.

Por ora, fica a conclusão provisória de que ainda assim, o valor da criação desta jornada, enquanto chave de análise de histórias ou de trajetórias particulares de mulheres de carne e osso, é inegável: tendo percebido o desequilíbrio entre a quantidade de nuances reservadas para os personagens masculinos, Maureen Murdock questionou qual seria o espaço da mulher e se propôs a construir outra jornada que desse conta das particularidades que não interessavam a Campbell. Incomodada com a resposta do mestre, Murdock decidiu buscar as suas.

2.3. A Promessa da Virgem e a trama em *O Poder*

A Virgem se liberta da dependência de sua

família de origem, conectando-se ao seu mundo interior. Ela expande seus valores para incluir sua escolha pessoal, desenvolvendo sua sensualidade, criatividade e espiritualidade em um impulso para a alegria.

Kim Hudson – A Promessa da Virgem

De todas as estruturas, a de Kim Hudson é a mais atual.

Ainda não traduzida no Brasil, a estrutura da *Promessa da Virgem*¹² (2011) rompe de forma direta com muito do que a Jornada do Herói se propôs a fazer. Se a Jornada da Heroína é um complemento ao conceito de Campbell, a teoria de Hudson é a sua inversão. Em vez de um herói se sacrificando pelo mundo, o arquétipo da virgem salva a si própria à custa de um mundo dependente dela. Enquanto o herói está ocupado cortando cabeças, travando guerras, conquistando impérios para levar um elixir ao seu povo, a personagem criada por Hudson é o próprio elixir e se retira.

Além disso, a Jornada do Herói enfatiza a jornada exterior, enquanto a de Hudson se concentra na interior. Por esses aspectos, é seguro dizer que a estrutura *Promessa da Virgem* é aquela que mais se encaixa nas obras da atualidade que trouxe aqui e muitas vezes, com as histórias que eu, enquanto escritora, produzo.

A estrutura é formada por treze estágios.

Tabela 4 - A Promessa da Virgem

A Promessa da Virgem de Kim Hudson	
	1) Mundo dependente
	2) O preço da conformidade
	3) Oportunidade de brilhar
	4) Vestir para o papel
	5) Mundo secreto
	6) Não se encaixa no mundo
	7) É pega brilhando

¹² O livro utilizado foi o original *The Virgin's Promise: Writing Stories of Feminine Creative, Spiritual, and Sexual Awakening* (2011). Para facilitar o entendimento e conexão entre as três estruturas, utilizo a tradução literal e reduzida: *A Promessa da Virgem*.

	8) Desiste do que a mantém presa
	9) Reino em caos
	10) Vaga no deserto
	11) Escolhe sua luz
	12) Reordenação ou Resgate
	13) O reino brilha mais forte

Fonte: A autora, 2023.

No contexto da narrativa de *O Poder*, as personagens femininas despertadas pela *trama* são as que mais correspondem aos estágios da estrutura narrativa da Promessa da Virgem.

a) O mundo dependente e o preço da conformidade

Durante o momento antes da trama, muitas das personagens precisam se conformar a um mundo dependente delas: Allie é a filha adotiva de um casal em que o homem é um abusador sexual, Roxanne precisa se acomodar a um local periférico na vida do pai, Margot precisa se conformar ao cargo de prefeita enquanto o governador Daniel a atormenta, Tatiana Moskalev é esposa do presidente da Moldávia e eventualmente vai usar seus poderes para criar um novo país.

b) Pega brilhando e desiste do que a mantém presa

Conforme o enredo se desenvolve, cada uma terá uma oportunidade de sair dos papéis aos quais estavam presas e podem se destacar: Allie se transformará na entidade religiosa Mãe Eva com centenas de seguidores fiéis, Roxanne será a soldada mais poderosa e por fim respeitada pela família, Margot Cleary vencerá o governador Daniel e Tatiana deixa de ser esposa de um tirano para se sentar no poder.

Todas elas passam por algum momento em que escondem os próprios poderes, como é Margot que é pega brilhando. É pega usando a *trama*: isso acontece durante o debate eleitoral. Embora Margot tenha sido testada apenas algumas semanas antes e passado com sucesso na prova, conseguindo esconder que possuía a *trama*, ela não esperava ser perdoada pelo seu descontrole.

Mas ao em vez daquilo fazer ela ser descartada, faz com que ela ganhe.

A verdade é que os eleitores mentiram. (...) Diziam que a adversária do candidato tinha perdido o seu voto no momento em que abriu mão do debate racional e abandonou a autoridade calma. Mas quando entraram às centenas, aos milhares, às dezenas de milhares nas cabines de votação, eles pensaram: quer saber, por outro lado, ela é forte. Ela vai mostrar pra eles. (...) Morrison vê Margot Cleary na tela — agora governante deste grande estado — recebendo os aplausos e dizendo que será uma governadora humilde, esforçada e grata pela segunda chance que recebeu. Ela também não entendeu o que acaba de acontecer. Ela ainda acha que precisa pedir perdão por aquilo que lhe deu o cargo Ela está errada. (Alderman, 2018, p. 187).

c) Reino em caos

Com o poder, há a corrupção.

Inicialmente, a *trama* se configura como um meio de emancipação para as mulheres, uma arma que as auxilia diante de circunstâncias extremas, como a escravidão sexual — passada pela irmã de Tatiana — e abusos domésticos — como ocorre com Allie. Contudo, conforme as mulheres se unem, mais se tornam conscientes de sua capacidade para resistir a agressores e regimes opressores. Com o passar do tempo, o poder também traz consigo a queda, e a partir desse ponto, são os homens que passam a temer a violência, evitando cruzarem mulheres que utilizam seu poder para infligir dor de maneiras cada vez mais sádicas.

Um dos piores casos ocorre quando soldadas, já plenamente aperfeiçoadas no uso da *trama*, subjagam um homem no acompanhamento, e, na cena mais chocante do livro, executam um estupro coletivo, testemunhado por Roxanne, que agora não tem o poder e não pode fazer nada para evitar o inevitável.

d) Uma outra jornada

Há alguns fatores pelos quais a estrutura da Promessa da Virgem consegue iluminar vários pontos em *O Poder*, como já explicitado, porém há dois elementos que a separa da obra de Alderman:

- a) A necessidade do final feliz;
- b) Interesse individual supera o coletivo.

A jornada criada por Hudson ainda parece muito determinada em um final feliz, um desfecho em que os interesses individuais e os coletivos podem, de certo modo, encontrar um

equilíbrio. Afinal, após romper com o mundo dependente e vagar pelo deserto, a personagem faz com o que o reino em caos possa brilhar mais forte do que nunca.

Contudo, ao analisar as histórias de *Mulheres Empilhadas* e *O Poder*, percebemos um lado mais obscuro que talvez inviabilize esta equação. Os assassinos de Txupira vão se conformar com a prisão, quando for provado que a índia foi estuprada e morta pelas suas mãos? Os homens que destilam seu veneno na *deepweb* em *O Poder* atacando Margot vão aceitar a sua carreira política que rompe a imagem de mãe e dona de casa para ocupar um papel de liderança que gera desconforto e revolta?

Além disso, o ponto principal aqui é que como será mostrado no terceiro capítulo, uma individualidade, sobretudo uma individualidade presa em um mundo dependente, não tem como romper as amarras por conta própria e muitas vezes sem sacrifício. Os interesses individuais das personagens não modificam — ou o fazem a grande custo — a correnteza feminicida que flui ao seu redor.

2.4. Uma jornada monstruosa para tempos de medo

Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do Mito.

O riso de Medusa - Hélène Cixous

A mocinha deve morrer para nascer o monstro.

Pode o monstro ser o herói? Tudo depende de quem conta a história. Cada jornada guarda uma mensagem em seu bojo. Na estrutura da Jornada do Herói, vemos uma sequência de provas que um candidato a herói deve passar para receber um elixir. Na estrutura da Jornada da Heroína, observamos uma jornada em que há a integração do feminino e do

masculino em um mundo masculinista. Já na estrutura Promessa da Virgem, percebemos uma figura solitária que se recusa a se curvar ao preço da conformidade que o mundo dependente exige dela.

A estrutura que estou propondo fundar com esta tese carrega, como foi visto nas sessões anteriores, muitos dos passos conhecidos das jornadas heroicas apresentadas, além de se inspirar em alguns dos traços da tríade gótica de Júlio França.

Antes de avançarmos, cabe aqui mencionar o trabalho do pesquisador Jonathan Eliã de Almeida Nunes (2022) que, em sua dissertação de mestrado na Universidade Estadual Paulista (Unesp), buscou investigar os conceitos de Joseph Campbell, de Christopher Vogler e Carl Gustav Jung para formar o ponto de partida do que ele chamou de *A Jornada do Vilão* (2022). Apesar do título, o trabalho não formula uma jornada completa, consiste na construção de possibilidades que o ajudem a pensar futuramente em estabelecer tal jornada.

Sendo um trabalho de mestrado, Nunes ressalta que sua pesquisa não é conclusiva:

A partir do levantamento dos principais teóricos e conceitos sobre a composição da jornada do herói, buscamos hipóteses que ajudassem a pavimentar uma futura *jornada do vilão*. O que trazemos é uma discussão inicial, não almejamos propor uma teoria do vilão, pois um trabalho de tamanha complexidade demandaria tempo e aprofundamento (Nunes, 2012, p. 81, grifos da autora).

Ainda que se apresente enquanto um projeto embrionário, sua dissertação avança ao encontrar pontos de contato entre essas duas figuras — herói e vilão —, procurando respostas, ou antes, alternativas que formule sobre a jornada do segundo. No começo da dissertação, Nunes destaca que seu interesse ao investir no movimento de pesquisa se deve ao contraste entre o material produzido acerca da figura do herói e investigações que se propagam buscando respostas sobre o antagonista — o que ele chama de vilão: “O vilão não recebe a mesma atenção que o herói e, conseqüentemente, a discussão sobre o tópico é uma tentativa de travessia de um limiar confuso” (Nunes, 2022, p. 8).

Durante sua pesquisa, Nunes analisa diversos personagens vilanescos de histórias percorrendo clássicos como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797-1851) e *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912) ou personagens conhecidos originados de livros, mas que ganharam grande popularidade pelas suas adaptações cinematográficas como Vitor Corleone de *O Poderoso Chefão* (1972; 1974; 1990; 2020), Sauron dos livros *O Senhor dos Anéis* (2001; 2002; 2003) e Lorde Voldemort de *Harry Potter* (2001; 2002; 2004; 2005; 2007; 2009; 2010; 2011). Ao fim da pesquisa, Nunes chega a uma tríade que se torna sua bússola para chegar à *Jornada do Vilão*:

O que foi percebido é que há uma grande fortuna crítica sobre anti-herói e herói, mas os vilões são comumente apresentados como reflexos distorcidos, inacabados e defeituosos do herói. A figura vilanesca, nas concepções modernas, não detém autonomia teórica, mas vive pela conveniência do enaltecimento do *escolhido pelos deuses* em seu processo de individuação. Pela ausência de materialidade, portanto, partimos da jornada do herói e encontramos alguns vestígios promissores sobre o desenvolvimento da figura vilanesca. Entre as etapas três e quatro da jornada formulada por Joseph Campbell, encontramos a *curiosidade*, o primeiro do que nós chamamos de protocolo ficcional, um conceito desenvolvido pelo semiólogo Umberto Eco. Entre a etapa nove e dez, a volta do herói com o elixir, percebemos o segundo protocolo, a *ambição*. A partir do segundo protocolo, o vilão desvirtua das ordens do coletivo e adentra às sombras à procura do terceiro protocolo: *poder*. Esses são os três protocolos ficcionais que selecionamos para pensar sobre uma possível e futura jornada do vilão (Nunes, 2012, p. 81, grifos da autora).

É a partir desta tríade — curiosidade, ambição e poder — que Nunes formula seu projeto embrionário. Sua pesquisa, assim como a presente tese, não é conclusiva, mas, assim como a Jornada do Vilão, a formulação de uma jornada monstruosa em tempos de medo resulta em uma resposta particular da pesquisadora. É uma aposta de travessia a um limiar: a monstruosidade feminina que vem como resposta ao impasse da violência de gênero e feminicídio que não para de acontecer. Afinal, em um país de “mitos”, em que os mesmos personagens que assassinaram Txupira em *Mulheres Empilhadas* são defendidos em tribunal por espelhar a imagem do homem com um “histórico exemplar” (Melo, 2019, p. 51), vale revisitar o termo nas palavras do próprio Campbell:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem terno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu (Campbell, 2007, p. 26).

Outra tríade se arma para descrever esta figura renascida: este homem é aperfeiçoado, não específico e universal. Este homem deve matar um monstro e coletar o seu prêmio ou escapar da tentação que se materializa na forma de uma mulher para chegar ao seu objetivo. Um dos exemplos de herói, dada por Campbell, é o próprio “Teseu, o herói que matou o Minotauro, veio para Creta do exterior como um símbolo e agente da civilização grega em ascensão” (Campbell, 2007, p. 26). Em outras palavras, podemos perceber que embora o herói se apresente como uma pessoa, ele representa os valores específicos de uma sociedade — o que pode ser e foi duramente criticado por outras culturas que não a estadunidense, conforme explicitado na seção 2.2.

Nos termos de Campbell, “o herói é o homem da submissão autoconquistada”

(Campbell, 2007, p. 26). A respeito disso, Nunes comenta a figura do herói como:

o sujeito que luta para suprimir o Ego, inflama-se de uma voz externa, irradia-se na luz emanada do coletivo, não se deixa dominar pelas sombras que habitam os meandros profundos. Essa submissão que ele exerce, no entanto, não é imanente, não se nasce com o poder sobre si e os próprios desejos; o termo utilizado é *conquista*, isto é, infere-se um processo, uma trilha, um caminho com obstáculos e desafios que devem ser superados, sobrepostos, pois conquista é *dominância* e, no caso do herói, não do outro, mas de si. O trecho supracitado define o tom da obra de Campbell. Não discutimos aqui sobre um herói ficcional específico ou de uma figura histórica, não se trata de um personagem *per se* que tem como razão central os desejos materiais da vaidade, mas de um sujeito deslocado que traça uma procura pela saciedade das aspirações de seu âmago, que coincide com um coletivo (Nunes, 2022, p. 12, grifos da autora).

Em uma sociedade masculinista, o que fazer quando o interesse individual coincide com o projeto de um coletivo? Nos livros analisados na tese — *Mulheres Empilhadas* que trabalha a violência de gênero e feminicídio e *O Poder* que percorre pela estrutura do poder e também violência de gênero — os episódios que atravessam as obras como a defesa dos assassinos de Txupira e o fórum da *deepweb* escancaram uma resposta indigesta. Uma resposta que Clarice Lispector já nos avisara em *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*: a terrível harmonia deve continuar.

Como reagir a isso?

A resposta caminha na direção contrária ao homem aperfeiçoado, não específico e universal. Está na subjetividade monstruosa que brota das sobreviventes. Pois também é com renascimento — e morte — que está talhada essa jornada: a mocinha deve morrer para nascer o monstro.

Portanto, a jornada que trago é uma de sobrevivência, de personagens femininas que, ao descobrirem a própria vulnerabilidade, vão precisar enfrentar o mundo e a si mesmas, usando tanto os recursos que recebem quanto o medo, o que será fundamental para a sua sobrevivência monstruosa. Nas seções anteriores, apresentei como havia pontos de contato com as trajetórias aqui apresentadas. Agora, urge pensar em uma estrutura monstruosa, em que o monstro não é um dragão a ser morto pelo herói e uma mulher não é a deusa ou a tentação.

Se, na estrutura da Jornada do Herói, um candidato arrisca a própria vida para recolher um elixir, ganhando poderes e tendo um conhecimento transmitido, nas histórias aqui abordadas, a própria sobrevivência é o elixir que as protagonistas lutam para conquistar até o fim da trama.

Se, na estrutura da Jornada da Heroína, a heroína é uma personagem que enfrenta vários recursos até descobrir que há uma parte obscura — o feminino — que deve ser

resgatado para haver a reintegração dos dois lados de si, na estrutura que proponho há a reintegração da chave sagrada com o profano, cuja separação segue perpetuando a violência daquelas que arriscam cruzar o seu limiar.

No que diz respeito a cruzar limites pré-estabelecidos, enquanto a estrutura da Promessa da Virgem se ocupa em libertar uma personagem de sua submissão, rompendo aquela única individualidade com todo um mundo dependente, esta estrutura não desencoraja a ação individual, mas aponta para alguns motivos do porquê essa transgressão individual não ser possível sem o apoio de uma comunidade (ver próximo capítulo).

A peregrinação monstruosa que nasce aqui surge a princípio como mera lista de correspondências, uma tarefa curatorial de reunir momentos e dinâmicas no arco das personagens dos livros analisados, mas anseia por se juntar a um projeto mais ambicioso, o repovoamento do imaginário.

Em outras palavras, tem a sua aposta em contribuir com o que Cixous nos convoca em *O riso de Medusa* (1990). É um projeto de tomada de espaço, que começa na escrita, mas busca atingir até o sistema simbólico:

É preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita *nova, rebelde* que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história a princípio, em dois níveis inseparáveis: a) individualmente: escrevendo-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que fizeram mais do que confiscar, transformando-o num estranho do qual temos medo ao travessar a rua (...) b) ato que marcará igualmente o momento da mulher *tomar a palavra*, e, assim, sua entrada estrondosa na *história*, que sempre se constituiu com base *no seu recalque*. Escrever para forjar para si uma arma *antilogos*. Para se tornar, enfim, parte ativa e iniciadora como bem entender, pelo seu *direito próprio*, em todo sistema simbólico, em todo processo político (Cixous, 2010, p. 51-52, grifos da autora).

Na tentativa de contribuir para essa cruzada rumo a um repovoamento do imaginário, o movimento não é sair em retirada e deixar o sistema simbólico com os mesmos modelos patriarcais aos quais fomos expostas, mas reabilitá-los, como uma postura transgressora e mesmo agressiva, de uma figura monstruosa que se entende como outro e não tenta se esconder, como as *filhas do pai* que ressurgem como figuras monstruosas que vestem o “dom da alteridade” como sua maior força.

Tal como fez Douglas, cabe agora se questionar:

Como, então, poderá uma escritora apropriar-se deste paradigma patriarcal para escrever em busca da mulher? Quais as conciliações, as transgressões, as transformações, as rupturas implicadas na busca da mulher? Podemos encarar esta nova busca como uma narrativa mística? (Douglas, 1989, p. 29).

Minha jornada nasce desse caminho. Ele se ergue, passa pelas estruturas que vieram

antes e sopra um convite. Esta peregrinação convoca mulheres, autoras, leitoras e personagens femininas que tiveram de nascer de novo, fala da transformação em deixar a chave sagrada para habitar a profana. Nosso trunfo não está em uma submissão autoconquistada, mas em uma libertação que se choca com o próprio sistema simbólico, que tenta amarrar um interesse individual em um coletivo que precisa ser repensado.

Pois, ao criar novas histórias ou analisarmos as que já temos, vale pensar o que se perde com esse processo de digestão de eventos históricos e se a eficácia de nossos métodos vem com o mesmo padrão de imagens. Para isso, vamos precisar construir novas imagens de pensamento e outras chaves de análise para as histórias que construímos.

Em outras palavras, e melhor explicando: não repousa nas bases da própria alteridade, certa camada de resistência a uma apreensão completa? Vou além e refaço a pergunta com novo nó: quais seriam os efeitos de uma apreensão pulverizada ao usar instrumentos de codificação cujas bases não alcançam a subjetividade do objeto de estudo? Talvez seja preciso nos perguntar a todo momento se nossas ferramentas de análise contam afinal com os recursos para absorver tais nuances de interpretação e se as bases do pensamento humanista não estão contaminadas de tal modo de uma estrutura misógina que apenas poderiam apontar a presença deste mesmo elemento.

Volto a dizer que nossa resposta caminha na direção contrária ao homem aperfeiçoado, não específico e universal. Está na subjetividade monstruosa que brota das sobreviventes. É uma iniciação. E, como uma iniciação, será gradual, cheia de perigos e voltas, mortes simbólicas e renascimentos. Assim como Joseph Campbell, Maureen Murdock e Kim Hudson, minha intenção não reside na mera formulação de uma estrutura rígida, mas sim na identificação de elementos comuns presentes nas narrativas capazes de explorar facetas menos observadas das personagens femininas.

Esta abordagem sugere uma reintegração das chaves tanto sagradas quanto profanas. Para uma organização mais eficaz, eu os dividi em três momentos: 1) Antes do Monstro; 2) Tornando-se Monstro e 3) Depois do Monstro. A primeira parte será explicada neste capítulo, abordando a evolução das personagens, sua identidade e as estratégias necessárias para sua sobrevivência.

Esta estrutura, provisoriamente denominada “Da Vítima ao Monstro”, se propõe a retratar a jornada na qual as personagens femininas assumem aos poucos o controle de suas vidas, integrando suas sombras e as partes mais obscuras da própria identidade. Só a partir daí, podem desenvolver as estratégias necessárias para sua própria sobrevivência.

Tabela 5 - Da Vítima ao Monstro

Da Vítima ao Monstro	
Parte 1: Antes do Monstro	
	1) A vítima que não sabe de si
	2) O chamado à desventura
	3) A consciência da própria vulnerabilidade
Parte 2: Tornando-se monstro	
	1) A maçã ou a transmissão de conhecimento
	2) O nascimento do monstro
	3) A primeira garra
Parte 3: Depois do Monstro	
	1) Os cabelos de Medusa
	2) A Hidra sem cabeça
	3) A proatividade monstruosa

Fonte: A autora, 2023.

No momento em que estiver elucidando as duas primeiras partes da estrutura, tomarei a liberdade de adotar uma abordagem mais ensaística e poética na exposição.

a) Parte 1: A vítima que não sabe de si, o chamado à desventura e a consciência da própria vulnerabilidade

Roxy não sabia que poderia ser vítima em potencial, não até o dia que a sua casa foi invadida e a mãe morta na sua frente. Allie não tinha entendido os avanços do pai adotivo até ser inevitável. A advogada paulista chegou a duvidar do tapa do namorado quando o recebeu. Essas personagens que não haviam entendido eram vítimas em potencial até se tornarem uma.

Este é o despertar que a levará para o chamado à desventura e as apresenta à consciência da própria vulnerabilidade.

b) Parte 2: A maçã ou a transmissão de conhecimento, o nascimento do monstro

O que seria de Eva sem a maçã?

O que seria da personagem sagrada sem o fruto do conhecimento que mostrará o local ao qual pertence, os riscos que sofre e tira a venda de que não é o paraíso que habita, mas um local em que sobreviver cada dia não é garantido? Não para ela, em especial. O símbolo da maçã ou da serpente, como aquele que corrompe a personagem feminina, vem sendo usado na literatura, no teatro, na pintura, na fotografia e no cinema por diferentes ângulos.

Meninas mais novas precisam passar a trama para as mulheres mais velhas, é assim que funciona em *O Poder*. Como uma metáfora da coragem que as gerações mais novas emprestam para as mais velhas, o poder é passado de mão em mão tal como a maçã foi passada de Lilith a Eva.

As índias mostram a substância alucinógena para a advogada paulista que desperta para um transformar monstruoso em *Mulheres Empilhadas*. Esta é a primeira vez que ela viveu algo assim. Ela não se sente mais uma vítima. Ela não se sente mais uma presa. Através do exercício onírico, ela caça.

c) **Parte 2: A primeira garra**

Depois do medo, a raiva.

A primeira garra é o primeiro sinal da transformação gradual, mas exigente, que começa a exigir que ela se enxergue.

Allie começa pequeno, executando apenas algumas maldades que a voz lhe sopra aos ouvidos. Roxy, mais sedenta pelo poder, se torna sádica com velocidade. E a advogada paulista se lança floresta adentro, buscando na escuridão o grito que estava preso na garganta. De onde vem essa força? De onde vem essa raiva?

Segundo Cixous, ela vem do silêncio:

Aquele que é ‘O Recalcado’ da cultura e da sociedade, quando retorna, retorna de modo explosivo, absolutamente devastador, espantoso com uma força nunca antes liberada, à altura da mais formidável das supressões: pois ao fim da época do Falo, as mulheres terão sido ou aniquiladas, ou elevadas à mais alta e violenta incandescência. Ao longo de sua história abafada, elas viveram em sonhos, em corpos calados, em silêncios, em revoltas áfonas. E com tamanha força em sua fragilidade: ‘fragilidade’, vulnerabilidade, à mesma medida de sua imparável intensidade (Cixous, 2010, p. 64-65).

Na estrutura Da Vítima ao Monstro, a ambição é sobreviver. No próximo capítulo, entenderemos que sem passar pelo medo, pela consciência da própria vulnerabilidade, isso

não é possível. Porque o medo do indivíduo que habita alteridade em uma sociedade não é uma fraqueza, antes disso é uma arma, da qual pode usar para aprender a se defender.

É preciso vestir a alteridade como — e por que não? — uma medalha de honra, pois afinal, este conhecimento será valioso, não apenas para sobreviver, mas para alertar outras mulheres, vítimas, que apesar de entenderem muito do mundo que as rodeia, também ainda não sabem de si.

Não é a imagem, mas a consciência da própria vulnerabilidade — e seu poder — que a torna monstruosa.

Em *Mulheres Empilhadas* e *O Poder*, é meu interesse estudar como as personagens femininas passam por uma transformação: de vítimas a monstros. Esse processo, gradual e embebido de nuances, permite que essas mulheres percebam aos poucos as injustiças da visão de mundo em que estão inseridas, entendendo que ações poderão tomar para se defenderem *enquanto* conhecem as próprias sombras.

Na realidade, são nas suas sombras onde se esconde cabedal de força e garras para se protegerem. Em outras palavras, elas precisam se “monstrificar” para sobreviverem. Não está na passividade, na submissão muda ou no sorriso ameno a chave de sua libertação, mas no que chamo de proatividade monstruosa (ao mesmo tempo que se percebe monstro, não esquece que pode voltar a se tornar vítima).

Esta proatividade monstruosa foi inspirada pelo trabalho de duas teóricas feministas da atualidade: Rosi Braidotti e Luce Irigaray.

Em *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (2000), por exemplo, Braidotti articula um mapeamento do que pretende ser uma teoria móvel da subjetividade feminista, uma que escape de armadilhas simbólicas com as dualidades corriqueiras que acabam trabalhando em dicotomias hierárquicas: corpo/mente, paixão/razão, natureza/cultura, feminino/masculino...

Quando em *O Poder* as personagens se tornam agressivas, ou em *Mulheres Empilhadas* somos apresentadas ao ódio multiuso, uma pergunta se estabelece: como trazer a diferença sexual para não pensar na agressividade feminina como uma inversão ou uma transgressão — pois isso seria acreditar em uma rigidez ou referência fixa do gênero feminino —, mas em uma reação natural vivenciada pelo sujeito? Ou será que apostar em uma imagem cambiável seja uma tentativa de cultivar novas representações do pensamento, menos cristalizantes? Sobre isso, Braidotti comenta:

Hoje o desafio que afronta a teoria feminista é como inventar novas imagens de pensamento que nos ajudem a refletir sobre a mudança e as condições mutantes do

sujeito. Não se trata, certamente, da imobilidade de verdades formuladas nem de contraidentidades prontamente acessíveis, mas sim do processo vivo de transformação de si mesmo e do outro¹³ (Braidotti, p. 184, 2000, tradução nossa).

Uma forma que Braidotti encontrou de articular o pensamento nômade feminista se divide em três níveis: 1) diferença entre homens e mulheres; 2) diferença entre mulheres e 3) diferença em cada mulher, buscando maior precisão na articulação da discussão. Seu ponto de partida no que diz respeito à diferença sexual está na vontade política de afirmar a especificidade da experiência vivida, corporalmente feminina, escapando de um universalismo genérico e masculino.

Ao buscar trazer a proatividade monstruosa na transformação que personagens femininas passam em *Da Vítima ao Monstro*, está em curso a disputa pelo imaginário, a valorização da subjetividade feminina e uma aposta de ressignificar um sistema simbólico hierarquizante.

Em seu *Este sexo que não é um sexo*, Luce Irigaray (2017, p. 234) faz um pedido: “Saia da linguagem deles. Tente reatruvessar os nomes que te foram dados. Eu te espero, e me espero. Volte”. A proatividade monstruosa é uma tentativa, o uso de Medusa, Hidra, figuras monstruosas mitológicas que eram consideradas obstáculos a serem vencidos ou conquistados por heróis também é uma tentativa. Mas se na casa do pensamento as paredes foram construídas por um sistema simbólico cheio de armadilhas hierárquicas, como ressignificá-los? Em outras palavras, poderíamos voltar para casa se essa casa nunca foi nossa?

¹³ Hoy el desafío que afronta la teoría feminista es cómo inventar nuevas imágenes de pensamiento que nos ayuden a reflexionar acerca del cambio y las cambiantes condiciones del sujeto. No se trata, ciertamente, de la inmovilidad de verdades formuladas ni de contraidentidades prontamente asequibles, sino del proceso vivo de transformación de sí mismo y del otro.

3 ONDE AS FORTES NÃO TÊM VEZ

A Medusa é atual e vai ser sempre.

*Hélène Cixous em entrevista para a editora
Bazar do Tempo*

Convencionou-se a chamar “mulher forte” ou “protagonista forte” aquela personagem feminina que, apesar de viver em um ambiente hostil espelhado ao mundo masculinista, de uma forma inimaginável e muitas vezes individual, é capaz de combater todo o mal que antes faziam as outras personagens caírem.

Ela, de alguma forma, supera seus pares e as vinga.

Ela se mantém de pé.

O termo “mulher forte” é usado para caracterizar personagens de histórias que tentavam compensar os problemas da representação de personagens femininas no caminho contrário ao que fazem os livros analisados na tese: (1) sem considerar a vulnerabilidade inerente a um corpo que é o outro em uma sociedade; (2) sem recorrer ao coletivo mantendo o heroísmo de uma figura única e (3) sem de fato representar o ambiente hostil que vivemos.

A mulher forte é uma figura divorciada da própria vulnerabilidade, pois é como se, dentro dos seguros limites da imaginação, as amarras que constringem outras mulheres não funcionassem com ela. Como conceitualizá-la¹⁴, então?

Quando os quadrinhos da Mulher Maravilha foram lançados pela primeira vez em 1941, a personagem marcou uma mudança na representação de gênero na grande mídia. Onde a mídia costumava retratar continuamente mulheres em situações em que homens bonitos e corajosos teriam que salvá-las dos castelos, agora havia uma mulher que estava salvando o dia. Essa estrutura de personagem ficou conhecida como a Personagem Feminina Forte. A personagem feminina forte é heroica, decidida, descarada e tornou-se uma “correção” cada vez mais popular às formas representacionais femininas anteriores. Muitas vezes ela salva o dia com feitos de

¹⁴ Há termos usados para descrever personagens femininas que não dão conta da complexidade da “mulher forte”. Estas seriam a “Mary Sue”, termo nascido do universo de fãs de ficção científica para descrever personagens femininas que são uma projeção sem defeitos de suas autoras; a *badass*, personagens guerreiras caracterizadas pela sua agressividade, força bruta ou frieza emocional, elementos tidos como “masculinos” na sociedade e a “not like other girls”, personagens que diferem das demais por trazer interesses e características menos associados com a feminilidade, o que lhe concede ascendência na história (a *final girl*, descrita no segundo capítulo, carrega alguns traços da “not like other girls”). No entanto, a “mulher forte” descrita no capítulo, embora possa carregar alguns desses traços, não pode ser resumida como tal. Não foram encontradas fontes de pesquisa específicas para a mulher forte, mas muitos artigos de opinião cobrindo o assunto em jornais de grande circulação como o The New York Times.

força física ou enganando seus colegas do sexo masculino. Para algumas pessoas, ela é um reflexo inspirador do potencial feminino. Para outros, ela é um tropo redutivo¹⁵ (Thompson, 2022, tradução nossa)¹⁶.

Aidan Thompson, na matéria “The struggle with the strong female character: the need for more accurate representations of women arises with the trope’s controversial setbacks” (2022), começa a descrever parte da problemática desse tipo de representação de personagens femininas. Criada para corrigir as personagens com menos agência, mais passivas ou indefesas, a “mulher forte” tenta compensar com o que se imaginaria ser o oposto dessas personagens anteriores.

Contudo, esse é um dos casos em que a “exceção confirma a regra”, pois esta personagem costuma ser a única mulher dentro da história com agência, que soluciona os problemas e é vista como um novo “modelo a ser seguido”. Mas o que acontece quando este modelo é pintado com a mesma tinta de um mundo masculinista?

Embora grande parte da insatisfação com a “mulher forte” esteja ligada à crítica de que ela costuma perpetuar estereótipos de gênero ao encarnar uma personagem feminina que se eleva às demais, exibindo características ligadas ao masculino enquanto performa uma aparência ligada às expectativas do *male gaze*, a questão é ainda mais profunda e está enraizada no centro da nossa forma de pensar valores, como a própria ideia de força.

O que é a força dentro dos limites de um mundo masculinista? O que é percebido como força? De acordo com Thompson:

(...)quando é atribuída força a essas personagens, geralmente é por meio de um modo masculino de força, o que significa que essas personagens femininas ainda acabam existindo sob uma estrutura patriarcal, pois suas características são extraídas da imaginação masculina de força¹⁷ (Thompson, 2022, tradução nossa).

¹⁵ When Wonder Woman comics were first released in 1941, the character marked a dynamic shift in gender representation in mainstream media. Where media used to continuously portray women in situations where brave, handsome men would have to save them from castles, now there was a woman who was saving the day. This character structure became known as the Strong Female Character. The Strong Female Character is heroic, resolved, brazen, and has become an increasingly popular “correction” to previous female representational forms. She is often saving the day with feats of physical strength or outwitting her male counterparts. To some people, she is an inspiring reflection of female potential. To others, she is a reductive trope.

¹⁶ Trecho retirado de matéria “The struggle with the strong female character: the need for more accurate representations of women arises with the trope’s controversial setbacks” (2022) escrita por Aidan Thompson. Disponível em: <https://themedium.ca/the-struggle-with-the-strong-female-character/#:~:text=The%20Strong%20Female%20Character%20is%20generally%20condemned%20to%20express%20her,tends%20to%20be%20emotionally%20isolated>. Acesso em: 25.out.2023.

¹⁷ “...when strength is attributed to these characters it is generally through a masculine modality of strength, meaning that these female characters still end up existing beneath a patriarchal structure because their characteristics are drawn from a male imagining of strength”.

A roteirista e atriz estadunidense Brit Marling — cocriadora da série *The OA* (2016-2019) e protagonista dela — compartilha o seu ponto de vista no artigo de opinião “I Don’t Want to Be the Strong Female Lead”¹⁸ (2020), publicado no jornal de grande circulação *The New York Times*. A chamada já indica parte de sua frustração com o modo que a cultura pop tem representado mulheres em suas histórias: “Na cultura pop, as mulheres são frequentemente objetificadas e descartadas. Mas mesmo quando não estamos sendo vítimas, a alternativa deixa muito a desejar”¹⁹ (Marling, 2020).

No artigo, Marling reúne tanto sua experiência atuando em papéis que a frustraram pela falta de profundidade e nuances quanto o seu pensamento como contadora de histórias. Ela fala sobre sua depressão ao passar por uma bateria de audições para interpretar personagens como a menina que seria morta nas primeiras quatro páginas dos filmes de terror — comentamos no capítulo anterior sobre a problemática da *Final Girl* — ou se perguntando por que estava tentando conseguir algum desses papéis.

No entanto, mesmo após ser chamada para interpretar outros tipos de personagens femininas, a “mulher forte”, ela notou um novo padrão se formar:

Seria difícil negar que existe algo a ser extraído de qualquer narrativa que dê às mulheres agência e voz num mundo onde na maioria das vezes elas estão sem ambas. Mas quanto mais eu atuava como protagonista feminina forte, mais eu tomava consciência da estreita especificidade dos pontos fortes dos personagens — destreza física, ambição linear, racionalidade focada. Modos masculinos de poder. (...) Porque o que realmente queremos dizer quando dizemos que queremos protagonistas femininas fortes é: “Dê-me um homem, mas no corpo de uma mulher eu ainda quero ver nua”. É difícil para nós imaginar a própria feminilidade — empatia, *vulnerabilidade*, escuta — como forte. Quando olho para o mundo que as nossas histórias nos ajudaram a imaginar e depois a construir, estas são as mesmas qualidades que foram vencidas em favor de um exagero de masculinidade²⁰ (Marling, 2020, grifo nosso).

¹⁸ Eu não quero ser a protagonista forte (tradução nossa).

¹⁹ “In pop culture, women are often objectified and disposed of. But even when we’re not being victimized, the alternative leaves much to be desired”.

²⁰ It would be hard to deny that there is nutrition to be drawn from any narrative that gives women agency and voice in a world where they are most often without both. But the more I acted the Strong Female Lead, the more I became aware of the narrow specificity of the characters’ strengths — physical prowess, linear ambition, focused rationality. Masculine modalities of power. I thought back to the films I watched and stories I read burrowed deep in the stacks of the library. I began to see something deeper and more insidious behind all those images of dead and dying women. When we kill women in our stories, we aren’t just annihilating female gendered bodies. We are annihilating the feminine as a force wherever it resides — in women, in men, of the natural world. Because what we really mean when we say we want strong female leads is: “Give me a man but in the body of a woman I still want to see naked.” It’s difficult for us to imagine femininity itself — empathy, vulnerability, listening — as strong. When I look at the world our stories have helped us envision and then erect, these are the very qualities that have been vanquished in favor of an overwrought masculinity.

Quando pensamos nesse conjunto de qualidades, pensamos também no mito desse homem, na criação desta masculinidade. Na esteira deste pensamento, trago Judith Butler em seu livro *A força da não violência: um vínculo ético-político* (2021), mais especificamente em seu primeiro capítulo “Não violência, direito ao luto e crítica ao individualismo”. Aqui ela critica a imagem do *self made man*, o sujeito soberano que não contém em si sinal de vulnerabilidade ou dependência.

Nas palavras dela:

[a] **dependência** é, por assim dizer, eliminada da imagem do homem original. De alguma maneira e desde o princípio, ele já se encontra sempre em postura ereta, capaz, sem nunca ter sido sustentado por ninguém, sem ter se agarrado a outro corpo para se equilibrar, sem nunca ter sido alimentado quando não podia se alimentar sozinho, sem nunca ter sido agasalhado por alguém para se aquecer (Butler, 2021, p. 44, grifos nossos).

É importante ressaltar que o “homem” descrito aqui é uma ficção moderna se refere a uma ideia do humano em um sentido universal. Butler ainda sugere que tais mitos aparecem como fantasmas e se pergunta se não tendem a repetir o ciclo de violência e tirania. Seu alerta sobre a necessidade de pensar na interdependência ao viver em sociedade e sobretudo proteger-se é cara a este momento da tese: “Tenho afirmado que a tarefa, como a imagino, não é superar a dependência para alcançar a autossuficiência, mas aceitar a interdependência como condição de igualdade” (Butler, 2021, p. 51).

Dentro deste capítulo, minha aposta é analisar como esta teoria de Butler, em contato com o conceito de medo, resulta em uma consciência do que é necessário para vidas matáveis se protegerem. Para isso, visitaremos a pesquisa de Jean Delumeau em *História do medo no Ocidente* (1989), assim como as reflexões suscitadas no livro *Paisagens do Medo* (2005) do geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan.

Neste segundo, já temos uma citação que se choca com o mito do homem moderno apresentado acima por Butler:

O primeiro e aconchegante meio ambiente que toda criança explora é o corpo de sua mãe biológica ou adotiva. Os primeiros objetos estáveis, na consciência nascente de uma criança, são as outras pessoas e, sem os objetos, não pode surgir o sentido do mundo humano. Assim, desde as primeiras experiências, reconhecemos nossa total **dependência** de alimentação e de um conceito de realidade em outros seres humanos (Tuan, 2005, p. 14, grifos meus).

Se nossa construção como sujeitos passa pelo contato obrigatório com outras pessoas — em uma relação de dependência nos primeiros estágios da vida — por que o mito do homem moderno e a mulher forte na representação feminina se fiam na estratégia de encarar o

sujeito como único responsável pelo seu destino? Divorciada de qualquer noção de vulnerabilidade ou dependência, a “mulher forte” ignora a força do coletivo feminino em face da violência e prefere elencar uma heroína individual.

Segundo Thompson:

A personagem feminina forte é geralmente condenada a expressar seu poder por meios físicos ou intelectuais, o que significa que ela tem que ser melhor do que aqueles ao seu redor para ter valor, o que, embora seja uma característica inspiradora, também contribui para uma personagem motivada individualmente e tende a estar emocionalmente isolada. Este isolamento, de certa forma, mina a coletividade dos movimentos feministas, ao colocar o indivíduo contra o patriarcado, em vez de o coletivo enfrentá-lo em conjunto²¹ (Thompson, 2022).

Mas se há tantas críticas sobre esse perfil, se são tão óbvias suas inconsistências, se o padrão desta heroína individual nos afasta de uma possibilidade de coletivo, por que ele volta a se repetir, alcançando sucesso de público?

Minha hipótese para a popularidade desse perfil de tal personagem feminina, que tem se mantido em destaque em produções cinematográficas, livros voltados para o público feminino e campanhas publicitárias, aponta para dois caminhos possíveis e não excludentes: (1) a necessidade de compensação do padrão de personagens frágeis, trazendo um extremo que acaba reforçando estereótipos de gênero; (2) o medo que a mulher ainda sente em sociedade e a consciência deste perigo cada vez mais.

De certa forma, toda construção humana — mental ou material — é um componente na paisagem do medo, porque existe para controlar o caos. Consequentemente os contos de fadas infantis, bem como as lendas dos adultos, os mitos cosmológicos e certamente os sistemas filosóficos são refúgios construídos pela mente nos quais os homens podem descansar, pelo menos temporariamente, do assédio de experiências novas e da dúvida. (Tuan, 2005, p. 12)

A “mulher forte” é uma ficção que alivia o estado de violência e vigília imposta às mulheres em sociedade: na noite em um beco escuro, no transporte público, no ambiente de trabalho e muitas vezes — como ilustram os livros analisados — no espaço doméstico. A “mulher forte” é também uma resposta neoliberal aos clássicos papéis de donzela em perigo.

Porém, de forma similar ao que ocorre com a *Final Girl*, reforça os mesmos estereótipos limitantes que procura superar. A “mulher forte” é corajosa, possui poderes acima da média, não chora, não demonstra fraqueza e não erra.

²¹ The Strong Female Character is generally condemned to express her power through physical or intellectual means, meaning that she has to be better than those around her to be of value which, while an inspiring characteristic, also makes for a character who is individually driven and tends to be emotionally isolated. This isolation in some ways undermines the collectivity of feminist movements by pitting the individual against the patriarchy instead of the collective facing it together.

Ela não foi criada para gerar identificação; é um ídolo.

Usada como uma alternativa à mocinha frágil e indefesa, pode até servir como aposta comercial de um público imaturo. Mas, na tentativa de sair desse imbróglio, ela segue pelos mesmo caminhos já habitados por inúmeros heróis que vimos sendo descritos por Joseph Campbell em seu *Monomito*.

E se pensássemos em outras personagens, que abraçassem outra rota?

Não quero interpretar a garota morta ou a esposa de alguém. Mas também não quero ser uma protagonista feminina forte, se o meu poder for definido em grande parte pela violência e pela dominação, pela conquista e pela colonização. Às vezes tenho a sensação de como ela poderia ser. Uma mulher de fato livre. Mas quando tento encaixá-la na jornada do herói, ela se afasta do quadro como uma miragem. Ela me diz: Brit, a jornada do herói são séculos de precedentes narrativos escritos por homens para mitificar os homens. Seu padrão é incidente incitante, aumento de tensão, clímax explosivo e desenlace. O que isso te lembra? E eu digo, um orgasmo masculino. E ela diz: Correto. Eu amo o arco do prazer masculino. Mas como você poderia me trazer à existência se eu tivesse que satisfazer apenas a coreografia do seu desejo? E eu digo: Bom para você. Mas então como faço para que você exista? Então ouço apenas silêncio. Mas mesmo no silêncio sonho com respostas. Imagino novas estruturas e mitologias nascidas da coreografia de corpos femininos, corpos sem gênero, corpos de cor, corpos deficientes. Imagino-me escavando meus próprios desejos, vontades e necessidades, que enterrei tão profundamente para atender aos desejos, vontades e necessidades dos homens ao meu redor, que ainda não tenho certeza de como meu próprio desejo fortaleceria a protagonista de uma narrativa. Estas ainda não são soluções. Mas são lugares para cavar²² (Marling, 2020).

O monstro é um dos locais que entendo como válidos de se cavar quando falamos de representação feminina. A jornada Da Vítima ao Monstro remonta a gradual metamorfose de uma personagem que se percebe como outro em sociedade e escava seu caminho para fora de uma lógica de pensamento hostil à sua existência.

Como é este corpo? Ele precisa de algum modelo? Não, ele é o que Jerome Cohen em *Monster Culture* (1996), coloca em sua primeira tese: um corpo cultural.

O Monstro nasce somente nesta encruzilhada metafórica, como uma incorporação de certo momento cultural - de um tempo, de um sentimento, e de um local. O corpo do monstro, quase literalmente, incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia (atarática

²² I don't want to be the dead girl, or Dave's wife. But I don't want to be a strong female lead either, if my power is defined largely by violence and domination, conquest and colonization. Sometimes I get a feeling of what she could be like. A truly free woman. But when I try to fit her into the hero's journey she recedes from the picture like a mirage. She says to me: Brit, the hero's journey is centuries of narrative precedent written by men to mythologize men. Its pattern is inciting incident, rising tension, explosive climax and denouement. What does that remind you of? And I say, a male orgasm. And she says: Correct. I love the arc of male pleasure. But how could you bring me into being if I must satisfy the choreography of his desire only? And I say: Good on you. But then how do I bring you into being? Then I hear only silence. But even in the silence I dream of answers. I imagine new structures and mythologies born from the choreography of female bodies, non-gendered bodies, bodies of color, disabled bodies. I imagine excavating my own desires, wants and needs, which I have buried so deeply to meet the desires, wants and needs of men around me that I'm not yet sure how my own desire would power the protagonist of a narrative. These are not yet solutions. But they are places to dig.

ou incendiária), dando-lhe vida e uma independência desconcertante. O corpo monstruoso é puramente cultural (Cohen, 1996, p. 4).

O monstro é um dispositivo para falar de existências que estão fora do esquema hegemônico, causando ansiedades e tentativas de reduzir. Mas a alteridade não pode ser compreendida, aprisionada a um frasco ou a um rótulo. Ela assume formas diferentes, a depender do contexto. O monstro pode servir para ponto de partida para nuances de subjetividades.

Tal como o monstro, Cixous mostra, n’*O riso de Medusa*, que também a mulher habita diferentes locais:

Enquanto sujeito da história, a mulher acontece sempre simultaneamente em vários lugares. Ela dispensa a história unificante, reguladora, que homogeneiza e canaliza as forças, e que orienta as contradições na prática de um só campo de batalha. Na mulher se cruzam a história de todas as mulheres, sua história pessoal, a história nacional e internacional. Enquanto combatente, é com todas as libertações que a mulher forma um só corpo (Cixous, 2022, p.56).

Cixous, em entrevista para a editora Bazar do Tempo, que publicou *O riso de Medusa*, comenta como a história da figura monstruosa a que homenageia no título do seu livro é uma história de feminicídio. É a morte de uma mulher poderosa. Mas, como poderemos verificar ao longo desse capítulo, ao analisar dois episódios marcantes de *Mulheres empilhadas* e *O Poder* — a morte matada de Carla e a morte simbólica de Roxanne —, ser poderosa não significa não cair.

Nas palavras de Cixous:

A Medusa é um feminicídio. Na relação homem e mulher, nós temos exatamente essa questão do feminicídio. Da execução de uma mulher forte, poderosa. Por que ela é poderosa? Porque ela é inteligente, porque ela é consciente, porque ela carrega a vida em si. Algo que eu não explorei na Medusa e muitas vezes eu me digo “ah, devia ter feito”, é que ela estava grávida quando ela foi assassinada. Uma mulher grávida foi assassinada. E como vocês sabem, é preciso cortar a cabeça por quê? Porque você corta a cabeça para que o pensamento seja interrompido. É pela cabeça que se pensa e se fala, né? Mas ela deu à luz, ela infantou. E tem aquele jorro de sangue que escapa do corpo dela na hora... e desse jorro de sangue brota, jorra o filho que ela carregava em si e o ser que nasce dela é o Pegasus. É o Pegasus, esse cavalo mágico, esse cavalo alado, e para mim, eu acho que isso é maravilhoso, quando se tentar matar uma mulher, vai brotar um Pegasus (Cixous, 2012²³)

Uma bela imagem que Cixous teceu aqui ao pensar no que acontece após a morte de

²³ Trecho transcrito de entrevista que Cixous concedeu à editora Bazar do Tempo, contando com a mediação de Ana Cecília Martins e participação da pesquisadora Flavia Trocoli (professora da UFRJ que assina o posfácio da edição *O Riso de Medusa* que saiu pela editora) e da pesquisadora Carla Rodrigues (professora da UFRJ). Quem traduziu as palavras de Cixous foi a intérprete que fez tradução simultânea. Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=51kq46Bw0U4>

uma mulher poderosa. Corta-se a cabeça, por onde ela pensa, mas, se esta mulher está em contato com outras mulheres, se esta mulher conta com uma rede, se esta mulher coloca a sua vida em interdependência com outras, ela não está sozinha. Sua semente não será uma criatura dentro de seu ventre, mas a semente que ela plantou em vida, que a vinga, que a mantém viva, de alguma forma... na cabeça de outras “vidas matáveis”²⁴.

A hidra tem várias cabeças.

E os cabelos de Medusa, as serpentes, pequenas Evas ou, antes, pequenas Liliths anexadas ao seu couro cabeludo, são testemunhas da violência e a vingarão.

Afinal, não se pode matar todas.

3.1. A questão do medo

Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história? Sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade.

A História do medo no Ocidente - Jean Delumeau

Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente, 1300-1800* (1989), inicia sua análise descrevendo o longo processo do silêncio sobre este sentimento, cuja marca vem pela forma da fantasmagoria. Uma primeira imagem, bastante reveladora, data do século XVI, na cidade de Augsburgo, na qual um engenhoso dispositivo ajuda a manter uma das cidades mais povoadas e ricas da Alemanha à época em segurança, mediante quatro portas sucessivas, uma ponte sobre um fosso e uma ponte levadiça. Além de todo o sistema rigoroso que protege a cidade de 60 mil habitantes, há ainda um grande porão para alojar cerca de 500 homens de armas com cavalos. Tal porão tem a sua serventia: deu-se um jeito de se esconder, em caso de necessidade, a ausência de soldados que estão normalmente alocados neste dispositivo da “porta falsa”. Está a cidade equipada com seus soldados ou não? Não se sabe, é um segredo.

²⁴ Este conceito de “vidas matáveis” e como se relaciona com a violência de gênero e o feminicídio será mais bem desenvolvido ao longo deste capítulo, adotando falas de teóricas feministas como Judith Butler, Rosi Braidotti e Margrit Shildrick.

São os soldados, enquanto possibilidade de defesa, eternos fantasmas que guardam a cidade mesmo quando não estão presentes?

Algo que esses fantasmas de armadura nos revelam, por baixo de complexo mecanismo, é o medo presente, ainda que não falado. Trata-se do diálogo de um medo não confessado: “...desconfia-se do ‘homem comum’ cujas ‘emoções’ são imprevisíveis e perigosas. Assim, dá-se um jeito para não perceber a ausência dos soldados habitualmente estacionados sob o dispositivo complicado da ‘porta falsa’” (Delumeau, 1989, p. 12).

A imagem de tal porta nos ajuda a perceber como o frágil equilíbrio entre segurança e medo está presente: a possível presença de soldados protege a cidade ao plantar nos visitantes e estrangeiros o receio do que poderia acontecer caso tentassem a sorte e se descobrissem encurralados por centenas de homens armados.

Por outro lado, a engenhoca de Augsburgo é reveladora ao nos mostrar o medo que impera também nos muros da cidade quando, ao perceberem que, enquanto os recursos de defesa são limitados e finitos, a promessa de um ataque e a possibilidade de armas escondidas em seu interior é duradoura. Onde a presença humana não pode alcançar, a força da fantasmagoria impera sobre mente e coração. Há soldados? A cidade está guardada? Quem vai querer pagar o preço para descobrir a resposta?

O fantasma do medo é suficiente para manter aquela cidade, particularmente cobiçada, como descreve Delumeau, protegida, pois consegue “se não afastar completamente o medo para fora de seus muros, ao menos enfraquecê-lo o suficiente para que se possa viver com ele” (1989, p. 12). Para o historiador francês, esta porta simboliza como nós, enquanto indivíduos e também como civilização, nos relacionamos com o medo, objeto do seu estudo.

3.1.1. O medo, imprevisível e surpreendente

O que é o medo? É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação (Tuan, 2005, p. 10).

Outro teórico que trago em cena para debater com o tema do medo é o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan com *Paisagens do Medo*, que descreve o medo como um sentimento

complexo. Se o alarme se conecta à ideia de inesperado, a ansiedade se ancora em uma consciência pregressa do risco, o que dá a chance ao indivíduo se preparar para o ataque.

Esta complexidade, que também foi identificada por Delumeau ao descrever o medo como “ambíguo” colocando-o em xeque em seguida. Por um lado, descreve o medo como: “Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (1989, p. 23-24). Contudo, ao passar dos limites e com a chegada de efeitos desastrosos, Delumeau traz à cena filósofo que trata o medo como algo ruim, algo de fato a se ter vergonha.

Descartes, por exemplo, identifica o medo com covardia e pensa que:

[...] o medo ou pavor, que é contrário à audácia, não é apenas uma frieza, mas também uma perturbação e um espanto da alma que lhe tiram o poder de resistir aos males que ela pensa estarem próximos [...] Desse modo, não é uma paixão particular; é apenas um excesso de covardia, de assombro e de temor, o qual é sempre vicioso [...] E porque a principal causa do medo é a surpresa, não há melhor para dele isentar-se do que usar de premeditação e preparar-se para todos os acontecimentos cujo temor pode causá-lo. (Descartes apud Delumeau, 1989, p. 24)

Sobre este trecho, podemos comentar dois pontos caros à tese: o primeiro é que, segundo Descartes, “medo” e “audácia” ocupam aqui posições contrárias. Esta colocação será revisitada na última seção deste capítulo: A audácia de sobreviver.

O segundo ponto é que, a partir deste trecho, podemos encarar a “porta falsa” a qual nos ilustra Delumeau como uma premeditação usada pelos moradores de Augsburgo. De acordo com Delumeau: “[...] graças a isso, uma cidade particularmente cobiçada consegue, se não afastar completamente o medo para fora dos seus muros, ao menos enfraquecê-lo o suficiente para que se possa viver com ele” (Delumeau, 1989, p. 12). Sem tal medida, não só não haveria como garantir uma certa sensação de segurança que talvez impedissem os moradores de viver, como impõe este elemento da surpresa aos seus possíveis invasores, diminuindo as chances de serem atacados.

Ao pensarmos no elemento surpresa ligado à causa do medo, não podemos deixar de citar o pensamento de Freud em *O mal-estar na civilização* (2011), que descrever as três possíveis fontes de sofrimentos, verdadeiros fantasmas que ameaçam o bem-estar e sobrevivência humana, como advindas de nossa relação conflituosa com:

- a) o nosso corpo, ao chegarmos à triste certeza de que nosso corpo é findável, nossa mente se deteriora e isso nos gera angústia existencial;
- b) a natureza, na forma de ambientes perigosos à vida humana, ofertando todo sorte de perigo na forma de feras selvagens ou mesmo desastres naturais;

- c) a imprevisibilidade do “outro” humano, cujos atos dotados de violência e/ou crueldade podem nos ferir, e nos apavora ainda mais pela sua suposta aleatoriedade.

Assim, adoto a imprevisibilidade — como nos dita Freud — ou a surpresa — como ilustra Descartes — como pontos de partida para mergulharmos em uma investigação sobre o medo ligado à representação de personagens femininos em um contexto de violência. Dentro da estrutura *Da Vítima ao Monstro* e da crítica à mulher forte, vamos notar algumas armadilhas que ocorrem quando o medo é esquecido, ou quando o estado de violência coletivo é posto como solucionável por uma única pessoa.

A primeira pergunta, no entanto, que se arma no começo desta investigação é: com tantos lembretes da violência contra a mulher e do feminicídio estampados nos jornais, nas manchetes, nos noticiários, há espaço para o inesperado? A violência de gênero ainda choca, mas será que nos surpreende, se considerarmos a frequência com que somos lembradas dela?

3.1.2. Saber não é se proteger

Em ambos os livros analisados na tese, percebemos que a soma de personagens femininas acoissadas e atacadas por violência doméstica, tentativa de feminicídios ou ataques de gênero são “vítimas em potencial” ou vítimas materializadas. Já os personagens masculinos são “agressores em potencial” e em certos momentos em ambas as obras também se tornam vítimas — depois da trama estabelecida em *O Poder* ou nas passagens oníricas em *Mulheres Empilhadas*.

Contudo, mesmo em *O Poder*, onde a formulação vítima-algoz se torna turva pelo que a *trama* é capaz de causar, os agressores em potencial nunca deixam de ser agressores: os familiares de Roxanne, os homens por trás dos perfis na *deepweb*, o exército do marido de Tatiana. Isso quer dizer que mesmo em uma realidade imaginada em que mulheres atacam e são literalmente poderosas, elas não deixam de ser vítimas em potencial.

Na tabela, podemos identificar essa separação de personagens nessas duas categorias:

Tabela 6 - Categorias de personagens

Mulheres Empilhadas		O Poder
Grupo 1: Personagens ameaçadas pela violência de gênero: vítimas ou vítimas em potencial	Aqui se inclui tanto as mulheres que estão ativamente trabalhando no caso da índia Txupira, como a advogada Carla, a jornalista Rita e a protagonista como as mulheres da tribo, assim como as mulheres que já morreram desde o início da história e aquelas que falam com a protagonista através de suas incursões oníricas pela mata.	Aqui se inclui tanto as mulheres afetadas inicialmente pela trama no chamado “Dia das Meninas”, tanto aquelas que terão os poderes tomados ou que terão os poderes passados depois, através das filhas. Isso inclui também aquelas que não têm o poder, da forma como se entende, como a própria personagem Allie, ou Mãe Eva. Apenas não inclui a editora Naomi, pois esta não está dentro da narrativa.
Grupo 2: Agressores e agressores em potencial	Aqui se inclui tanto os homens que de fato investem em alguma violência física, causando dano físico e/ou emocional, morte ou violência sexual como aqueles que não executam da violência, mas têm o poder de fazê-lo. Isso inclui os parceiros das personagens envolvidas no caso, o irmão de Rita, os três jovens abastados (Crisântemo, Abelardo e Antônio) que cometeram estupro e assassinato com a índia Txupira assim como aqueles que empregam violência para arquivar o caso.	Aqui se inclui tanto os homens que de fato investem em alguma violência física, causando dano físico e/ou emocional, morte ou violência sexual como aqueles que não executam da violência, mas têm o poder de fazê-lo. Isso inclui Tunde, único homem que possui ponto de vista, o político que Margot enfrenta, a família de Roxanne e a adotiva de Allie, o marido e o exército do marido de Tatiana assim como os homens envolvidos na deep web com planos terroristas. Apenas não inclui o autor do livro, pois este não está dentro da narrativa.

Fonte: A autora (2023).

Contudo, a dança macabra que se arma no rastro do ataque e defesa entre as mulheres

e seus agressores nem sempre é percebida pelas personagens e mesmo quando é, questiono se apenas o conhecimento seria o suficiente para aplacar o ataque inesperado. Neste momento, vale apenas revisitar a imagem da “porta falsa” de Delumeau quando o fantasma de uma arma é suficiente para escapar de uma situação de violência. É quando, por exemplo, uma passageira em um táxi finge conversar com o marido pelo telefone, enviando a placa do carro durante todo o trajeto. Ou então, na ocasião em que uma jovem finge que o namorado foi ao banheiro para escapar das investidas de um potencial assediador em um bar.

Que outras armas podem ser utilizadas para escapar da violência de gênero? A saída que a personagem Allie de *O Poder* encontrou repousa na ideia de promessa.

3.1.3. A porta falsa da promessa em *O Poder*

Há outra porta falsa em *O Poder*, na imagem de Mãe Eva, a personagem antes Allie que, abusada por seu padrasto, usa a *trama* para se defender e foge para que a mãe adotiva não a denuncie. Recebendo abrigo numa igreja, ela descobre como manipular o poder para encenar falsos milagres. Apesar de saber que tais curas não são duradouras e que é apenas um jeito bastante específico de utilizar a *trama*, Allie, guiada por uma misteriosa voz, une eloquência, falsos milagres e um conjunto de fervorosas fiéis para iniciar um verdadeiro movimento religioso que é capaz de mudar o curso de uma guerra, travada do outro lado do mundo. Abrigada em um convento e usando passagens bíblicas para construir uma nova ideia de sagrado, a entidade agora conhecida como Mãe Eva instaura seu poder, não o de choques, mas de uma ideia do sagrado:

Depois do jantar, Mãe Eva dá uma pequena aula sobre as Escrituras que sirvam para elas, reescrevendo trechos que não servem. Mãe Eva fala sobre a história do Livro de Rute. Ela lê a passagem em que Rute diz à sogra, sua amiga: — “Não me instes para que te abandone, e deixe de seguir-te: porque aonde quer que tu fores irei eu, e onde quer que pousares, ali pousarei eu; o seu povo é o meu povo, o seu Deus é o meu Deus” (Alderman, 2018, p. 121).

No entanto, exatamente como a porta falsa da cidade da Alemanha, o poder de Allie é uma promessa: os quinhentos soldados que ela guarda em seu interior são algo temporário que anima e dá esperança para as massas, porém, é algo frágil. Mãe Eva realmente pode falar com o divino? Seus poderes de cura indicam que seja a escolhida para guiar o caminho de um mundo, antes patriarcado, ao matriarcado? Ela gostaria de fazer acreditar que sim e, na maior

parte do livro, é bem-sucedida. No caso dos milagres que performa e os quais são responsáveis pela crescente popularidade, são uma porta falsa que está por trás da aparente estabilidade que o sagrado promove:

Às vezes a coisa dura. Há casos de gente que ela “curou” que continua andando, ou segurando coisas, ou vendo meses depois. Começa inclusive a haver algum interesse científico para entender o que ela realmente está fazendo. Às vezes não dura nada. Eles têm um momento no palco. Sentem como é andar, ou pegar algo com um braço que estava morto e, afinal, isso é algo que essas pessoas não conseguiriam sem ela (...) Os telões exibem um vídeo em que Mãe Eva consola doentes. Há um vídeo — esse é importante — em que ela segura a mão de uma mulher que foi espancada e estuprada, mas cuja *trama* nunca se manifestou (Alderman, 2018, p. 203).

O que se cria com o poder de Mãe Eva, que nasce de uma ideia de sororidade colhida da Bíblia, fica no limiar do que entendemos por utopia e distopia.

Contudo, embora Allie — ou Mãe Eva — cative pessoas pelo sonho, o que se articula por trás está na forma de um pesadelo, que repete a fórmula de muitas distopias: há a falsificação de informação na instauração dessa figura santa, que tira partes de livros sagrados quando não corroboram com a sua narrativa. Há violência na forma do exército que a esposa de um ex-chefe de estado, Tatiana, se utiliza. Há manipulação quando a política Margot transfere dinheiro público para financiar centros de treinamentos para meninas desenvolverem seus poderes e se tornarem “soldadas da Mãe Eva”. Há, inclusive, como observamos anteriormente, manipulação no modo como Mãe Eva ministra seus milagres não duradouros, pregando amizade enquanto comanda uma guerra nos bastidores.

E há uma soldada principal, uma que segundo Mãe Eva “vai ser a mais poderosa de todas” (Alderman, 2018, p. 120). É Roxanne, a menina que vimos trancada num armário assistindo à morte da mãe. Agora crescida e com a sua *trama* já estabilizada, ela ocupa a linha de frente como principal soldada.

E, nas palavras da própria mãe da revolução, é a mais promissora.

3.1.4. A mais poderosa

Será que ser a mais poderosa em um mundo que odeia mulheres é o suficiente?

Na trajetória de Roxanne, conseguimos perceber essa dinâmica da “porta falsa” como ponta de partida. Tal dinâmica começa a marcar presença logo nas primeiras páginas:

Os homens trancam Roxy no armário enquanto agem. O que eles não sabem é: ela já esteve trancada no armário antes. Quando não se comporta, é ali que a mãe a coloca. Só por uns minutos. Até que ela se acalme. Lentamente, nas horas que passou ali, ela passou aos poucos a fechadura, usando as unhas ou um clipe de papel como chave de fenda. Ela podia tirar a fechadura quando bem quisesse. Mas não tirou, porque aí a mãe teria colocado um ferrolho do lado de fora. Para ela basta, sentada ali no escuro, saber que se realmente quisesse poderia sair. O conhecimento vale o mesmo que a liberdade (Alderman, 2018, p. 19).

A personagem, logo no começo do livro, e antes dos eventos violentos que vão marcar o seu arco de desenvolvimento, prefere ficar mantida no armário sem fazer força, sabendo que poderia sair. Para ela, conhecimento e liberdade valem o mesmo.

Isso apenas acontece antes que ela entre em contato com o seu “chamado à desventura”, antes de conhecer a violência cara a cara. Em sua primeira cena do livro, os eventos do armário são lembranças de Roxy, que está prestes a presenciar o assassinato da mãe. Ao escapar do armário durante o ataque de mafiosos rivais do pai²⁵, ela tentará salvar a si e a mãe com o estranho órgão que acaba de nascer em suas escápulas: a torção dentro do peito que aprendeu a fazer ali, naquele momento de perigo. Mas o poder é novo, o acesso à *trama* é incontrolável. Ela não o domina e será apagada enquanto a mãe é assassinada, aparentemente para deixar um recado ao pai de Roxy.

Ao final desta cena, já podemos concluir que conhecimento não vale o mesmo que liberdade. A “porta falsa”, no caso da personagem, é saber que poderia sair do armário se quisesse. Mas essa lógica só funciona quando o estado de violência — surpreendente e imprevisível — ainda não bateu à sua porta.

Assim como Roxy percebe ao longo de sua jornada em *O Poder* que saber não é se proteger, Carla vivenciará trajetória similar em *Mulheres Empilhadas*, com uma possível conclusão: o conhecimento não equivale à liberdade.

Saber que se pode sair do armário não é o mesmo que sair de lá de fato.

Ter consciência que o feminicídio existe e é real, ler livros ou fazer cursos sobre o assunto, escrever artigos ou defender casos judiciais não representa liberdade. Não significa estar livre de que algo possa acontecer com você também.

Do mesmo modo, os livros que lemos e as teorias as quais abraçamos não podem nos proteger de ataques reais que fogem às circunstâncias. Ainda assim, e por falta de alternativas melhores, uma série de recursos são empregados para empenhar certo senso de segurança para o primeiro grupo, as mulheres, que usam também de um fantasma de defesa para evadir-se

²⁵ Isso é o que a personagem pensa se tratar no início, ela irá perceber adiante na história, que este ataque foi orquestrado pelo próprio pai, motivado por ciúmes.

dos ataques do segundo grupo, os atacantes.

Em “Violência e pobreza: janelas quebradas e o mal-estar da civilização” (2005), artigo em que Gey Espinheira discorre sobre o mal-estar na civilização ao analisar o estigma da pobreza em um contexto de capitalismo tardio no cenário estadunidense, temos uma discussão acerca da construção social do medo.

Em uma das passagens mais produtivas do artigo, podemos perceber uma correspondência da institucionalização do medo inserido neste contexto e o analisado no caso de estratégias utilizadas por mulheres em grandes centros buscando evitar uma situação de violência:

A institucionalização do medo é corolário da aceitação tácita do crime como normalidade social, como uma resposta da sociedade a questões estruturais, a exemplo do desemprego ou do tráfico de drogas, complexo de atividades que gera uma diversidade de situações favoráveis às transgressões e ao crime. Portanto, diante do inevitável ou do insolúvel no plano das políticas próximas, a exemplo da esfera municipal, a resposta é de caráter paliativo, mas ao mesmo tempo eficaz, para controlar a segurança pública em limites toleráveis pelas expressões mais comuns da vida cotidiana, na representação dos hábitos de vida da maioria dos habitantes, no ir e vir a qualquer hora do dia e da noite e na frequência aos lugares públicos (Espinheira, 2005, p. 464).

No primeiro capítulo da tese, abordamos o conceito de biopolítica de Foucault, quando se há a consciência de que o estado não “deixa morrer” certa classe de pessoas enquanto “faz viver” outras, diferente de momento progresso, quando o poder soberano “fazia morrer” e “deixava viver”. Aqui, percebemos como o uso de estratégias como uma “porta falsa” serve enquanto fantasma da defesa.

Porém, da mesma forma que existe “o fantasma da defesa”, há o “fantasma da segurança”, quando a porta falsa é percebida como desnecessária e as muralhas são abaixadas. Quando Tuan comenta que “nossas mentes férteis são uma abençoada mistura. Conhecer é arriscar-se a sentir mais medo. Quanto menos se sabe, menos se teme” (Tuan, 2005, p. 11), poderíamos concluir que, por saber muito sobre feminicídios e o padrão de violência, seria possível de alguma forma prevê-la, prevenir-se.

Contudo, Tuan também afirma:

Da maneira que estamos focalizando o medo, inevitavelmente damos a impressão de que os seres humanos habitam a Terra de forma precária e estão quase sempre amedrontados. Esta é, por certo, uma distorção. A sonolência habitual e o ter de enfrentar a vida do dia, em lugar de se assustar e desesperar, são próprios do ser humano. [...] Mesmo quando a situação real é horrível e ameaçadora, as pessoas com o tempo se adaptam e ignoram (Tuan, 2005, p. 17).

O risco mora aí: o medo pode ser deglutido em nossas entranhas de tal modo que nos

acostumamos com ele. Por isso, o fantasma da segurança é tão perigoso: é o momento que temos a impressão de que o conhecimento teórico que temos sobre um determinado assunto nos dá vantagem para nos protegermos.

As pessoas são nossa maior fonte de segurança, mas também a causa mais comum do nosso medo. Elas podem ser indiferentes às nossas necessidades, trair nossa confiança ou procurar diligentemente nos fazer mal. São fantasmas, bruxas, assassinos, ladrões, assaltantes, estranhos e agourentos, que assombram nossas paisagens, transformando o campo, as ruas das cidades, o pátio do recreio da escola — planejados para o desenvolvimento das pessoas — em lugares amedrontadores (Tuan, 2005, p. 14).

Anteriormente falamos como o mito do homem moderno apresentado por Butler falha em traduzir alguma expressão de dependência ou vulnerabilidade que, no entanto, faz parte de uma experiência humana. Com as palavras de Tuan, é apresentada a faca de dois gumes das relações humanas, ora tão essenciais para o nosso desenvolvimento, ofertando segurança, elas também oferecem risco.

Tão perturbador quanto encontrar o medo em espaços pensados para o desenvolvimento das pessoas é analisar as linhas turvas que acompanham os relatos da violência às mulheres e o feminicídio. Os limites entre quem é “visitante”, “estrangeiro” e “de casa” se tornam difusos conforme percebemos que o feminicídio não se articula enquanto crime de assassinato corriqueiro, mas um em que o gênero da vítima é fator determinante. Um caso de violência doméstica contra mulheres, do mesmo modo, não fala de agressões causadas por estranhos às mesmas. Estas mulheres conhecem seus agressores.

Esse é um lembrete que Melo nos oferece em seu romance:

Em nove dos catorze casos, as vítimas conheciam seus algozes. Cinco foram mortas pelo marido, duas pelo namorado, uma pelo vizinho. Isso também fazia parte do meu trabalho: pensar em termo estatísticos. Apenas a atendente Rael não conhecia seu agressor. Com exceção dela, todas apanhavam dos seus companheiros (Melo, 2019, p. 74).

Ao identificar este padrão, a advogada paulista de *Mulheres Empilhadas* começa a notar uma estreita relação entre familiaridade e risco. As mesmas pessoas com quem essas mulheres tinham uma relação são as que causaram violência ou mesmo a sua morte. A partir daí, ela não só remonta pedaços do seu próprio passado, como também começa a pensar na relação entre a diferença de saber e não saber o perigo.

Assim, ela compara a sua experiência com a das vítimas dos feminicídios que acompanha:

A diferença entre mim e aquelas mulheres que acabam empaladas, mutiladas, envenenadas ou esganadas nos processos e livros que eu andava lendo, a minha

vantagem sobre aquelas mulheres estupradas, mortas e desovadas em igarapés, como Txupira, é que eu sabia o nome daquilo (Melo 2019, p. 40).

Essa vantagem, infelizmente, não é capaz de salvar aquelas que, mesmo sabendo, esquecem da própria vulnerabilidade em momento derradeiro. Como Tuan adverte, as pessoas com o tempo se acostumam. Se tornam insensíveis com a violência ao seu redor. Esquecem.

Mas não se pode esquecer do medo.

É o que acontece com Carla, a advogada que tanto defendeu mulheres dentro e fora dos tribunais, que ajudou a protagonista de *Mulheres Empilhadas* no seu processo de encontro consigo e com o próprio passado. Ela sabia todos os sinais, todas as fases do ciclo de violência, mas saber muitas vezes não é o suficiente. Ela, de todas as personagens que menos estávamos esperando que caíssem, caiu. Ela, de todas as personagens que não poderiam morrer pela mão do próprio amante, morreu.

Ela, uma mulher forte.

É o que também acontece, por exemplo, com Roxanne, a personagem de *O Poder* que tanta habilidade possuía em controlar a *trama*, que a tantas mulheres ensinou, que tão importante se tornou para Mãe Eva como sua soldada. Ela, de todas as personagens que esperávamos que caísse em uma armadilha, caiu. Ela, de todas as personagens que não poderiam ser capturadas e ter a *trama* extirpada de si, teve, e pelas mãos da própria família.

Ela, uma mulher forte.

3.1.5. Quem pode se dar ao luxo de não sentir medo?

Gayatri Chakravorty Spivak, autora indiana e crítica pós-colonial, teve papel fundamental na expansão dos Estudos Culturais graças ao seu provocador “Pode a subalterna falar?” (2012), ao refletir sobre problemáticas da voz, da representação e do poder em um contexto pós-colonial. Ao pensar na marginalização das vozes subalternas e analisar as nuances nas dinâmicas de poder, ela critica a produção do conhecimento ocidental, assim como a construção dos sujeitos do conhecimento.

Trazer Spivak é fundamental nesta tese, pois ao redesenhar jornadas criadas no Norte Global ou jornadas especificamente pensadas na imagem de um sujeito universal — isto é, tido como universal, não específico, melhorado — o risco de se pensar em uma história única

ou em uma única forma de se contar histórias deriva de uma violência epistemológica. Embora Spivak concentre sua crítica na visão do colonizador inglês sobre as mulheres indianas, nomeadas como subalternas — por não terem uma autorrepresentação e estarem em processo de silenciamento — tomo suas palavras emprestadas neste manifesto:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. Essas considerações poderiam revisar cada detalhe de julgamentos que parecem válidos para uma história da sexualidade no Ocidente (Spivak, 2012 p.157).

O que Spivak nos mostra é que a constituição do sujeito está diretamente ligada aos recursos que eles têm para se representarem. Como constituir o sujeito escapando de hierarquias se o pensamento ocidental é formado de categorias hierarquizantes? Um caminho pode ser encontrado no conceito de tradução cultural, exposto por Cláudia de Lima da Costa:

A noção de tradução cultural (esboçada, em um primeiro momento, nas discussões sobre teoria e prática etnográficas e, posteriormente, exploradas pelas teorias pós-coloniais) se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos. Não é de se estranhar, então, que a teoria e prática da tradução hegemônicas tenham surgido da necessidade de disseminação do Evangelho, quando um dos sentidos de traduzir significou converter (Costa, 2012, p. 42).

Traduzir culturalmente é entender a ausência de uma correspondência perfeita entre ideias formadas em contextos diferentes. A ideia do medo, amplamente discutida por teóricos, concatenando com elementos de surpresa ou imprevisibilidade, faz sentido ao se tratar de sujeitos em um contexto hegemônico em que não se espera um ataque. Contudo, como um corpo subalterno se comporta ao perceber seu estado de alteridade?

Delumeau mostra como muitas associações feitas em relação ao medo possuem um caráter político ou ideológico. Um início de caminho está em repensar o medo ligado a uma ideia de covardia, por exemplo, cuja ligação está embebida de uma narrativa específica:

A literatura das crônicas é igualmente inesgotável no que diz respeito ao heroísmo da nobreza e dos príncipes, sendo esses a flor da nobreza. Apresenta-os como impermeáveis a todo temor. [...] Esse arquétipo do cavaleiro sem medo, perfeito, é constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem. Virgílio já escrevera: “O medo é a prova de um nascimento baixo” (*Eneida*, iv, 13) Tal afirmação restou incontestada por muito tempo (Delumeau, 1989, p.15-16).

Ou seja, percebemos como a noção do medo está embebida em uma ideologia que costuma repetir certas hierarquias: nobre e corajoso ou pobre e covarde. A depender do que a cultura está buscando valorizar, um conjunto de estratégias discursivas são implementadas

para reforçar determinado ponto de vista: isto ocorre contaminando a arte com discursos políticos que amarram certas características a um conjunto de pessoas que se pretende dominar.

Ainda segundo Delumeau:

o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia — individual — dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fosse assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso — e comum — e a razão da sujeição dos plebeus. Com a Revolução Francesa, estes conquistaram pela força o direito à coragem. Mas o novo discurso ideológico copiou amplamente o antigo e seguiu a tendência de camuflar o medo para exaltar o heroísmo dos humildes (Delumeau, 1989, p. 17).

Estas estratégias discursivas, que exaltam certas características em detrimento de outras, são incorporadas pela arte, são recontadas em diversas histórias. A valentia individual do herói é uma fabricada para causar vergonha, não só aos plebeus. Por isso, pensar no monstro, como Jerome Cohen o faz, é apanhar as pegadas destas manchas, é pensar na cultura não a partir da narrativa forjadas dos heróis, mas das pistas que estas estratégias discursivas deixaram para trás, em seu encaixe. Pensar na escrita feminina, na representação de personagens femininos é também apanhar as pegadas de estratégias discursivas que reforçam um mesmo ponto de vista.

Ao se ganhar a oportunidade de traçar a sua própria representação, muitas vezes o discurso ideológico antigo arrasta uma série de categorias que repete o problema. Os plebeus conseguiram reescrever a história exaltando o seu heroísmo, as “mulheres fortes” tentam a mesma sorte reforçando um tipo específico de força.

Contudo, vale lembrar que ainda vivemos em um mundo masculinista. Quando pensamos na representação de personagens femininos, esquecendo que habitamos um contexto de violência, vale se perguntar: quem pode se dar ao luxo de não sentir medo?

De acordo com Tuan, aquele que não é caçado:

Quem dorme sossegado? Nós gostaríamos de dizer “aqueles que têm a consciência limpa”, mas a melhor resposta é “aqueles que podem se dar ao luxo de não sentir medo”. Assim, predadores como os felinos dormem sossegados, ao passo que as espécies favoritas dos predadores, como os coelhos, quase não podem cochilar. Um refúgio seguro também é importante. Os morcegos, nas cavernas abrigadas, dormem melhor do que os carneiros em campo aberto (Tuan, 2005, p. 9).

Há uma correspondência óbvia entre a análise das espécies feitas por Tuan e a posição que a mulher ocupa em contexto masculinista. Quando caçados, desenvolvem estratégias, um refúgio. Enquanto grupos minoritários, não podem gozar da coragem — quanto menos a farsa

da coragem individual — e construir este refúgio é se unir, é criar “portas falsas”, criar estratégias. O medo, portanto, é uma arma nas mãos de uma mulher, de uma subalterna, de alguém que se percebe em uma posição de alteridade. Não o medo, enquanto o sentimento que paralisa, mas a consciência da vulnerabilidade que ele concede, a clareza para pensar estrategicamente como e quando agir, sabendo que as leis — mesmo quando cumpridas e não reescritas ou apagadas — não a favorece. O medo caminha de mãos dadas com a audácia.

O problema da “mulher forte” é que ela gera a expectativa de que é possível — e até desejável — assumir para si a missão de ser invencível. Mas é justamente a compreensão de tal sentimento que viabiliza estratégias de tomada de espaço. No final das contas, quem é que tem direito de sentir coragem? Na dicotomia entre os mais fortes e os mais fracos, os covardes e corajosos, as vítimas e as fortes, há uma hierarquia que remonta às próprias categorias hierarquizantes.

Retomemos à imagem que Cixous plantou após a morte de Medusa: corta-se a cabeça, mas se esta mulher está em contato com outras mulheres, há um refúgio e a possibilidade de contar uma nova história.

3.2. A morte matada de Carla

Morremos em escala industrial. Só que em vez de vomitar, como meu irmão, eu não conseguia mais me relacionar com homens. Homem para mim virou um negócio meio estranho, sabe? Tipo inimigo? Agora, depois de muito tempo, estou fazendo test-drive. Testo um, testo outro. Sempre com um pé atrás. Sempre com meu porrete do lado da cama. O cara traz escova de dente para minha casa, já fico de orelha em pé. O Paulo, por exemplo: é um amor. Um doce, mesmo, mas nunca deixo ele dormir em casa mais de dois dias por semana. É regra de ouro. Melhor precaver.

Carla em *Mulheres Empilhadas*
Patricia Melo

Em *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (2019), Judith Butler reúne cinco ensaios, todos escritos depois do atentado de 11 de setembro às Torres Gêmeas dos Estados Unidos, analisando a resposta estadunidense às condições de maior vulnerabilidade e agressão que se estenderam com o ataque terrorista. Diante da intensificação do discurso nacionalista, da ampliação de mecanismos de vigilância, da suspensão de direitos constitucionais e do desenvolvimento de formas explícitas e implícitas de censura, a filósofa avalia: “os Estados Unidos estavam perdendo uma oportunidade de se redefinir como parte de uma comunidade global” (Butler, 2019, p. 4). Isso porque, em sua visão, as “fronteiras estadunidenses terem sido rompidas, uma vulnerabilidade insuportável ter sido exposta, um preço terrível ter sido pago em vidas humanas: essas foram, e são, causas de medo e de luto; são também instigações para uma paciente reflexão política” (Butler, 2019, p. 4).

A partir daí, traça uma reflexão acerca da vulnerabilidade que muito nos interessa, pois esta encontra correspondências com a trajetória tanto da personagem Carla em *Mulheres Empilhadas* quanto da personagem Roxanne de *O Poder*. A discussão também reforça alguns pontos da nossa discussão pregressa sobre o complexo sentimento do medo — e sua também complexa dinâmica com existências subalternas.

A percepção de que podemos ser violados, de que outros podem ser violados, de que estamos sujeitos à morte pelo capricho de outrem: todos esses são motivos de medo e luto. O que não é tão certo, porém, é se essas experiências de vulnerabilidade e perda precisam levar diretamente a uma violência militar e à vingança. Existem outros meios. Se estivermos interessados em deter esses ciclos a fim de produzir resultados menos violentos, é sem dúvida importante nos perguntarmos o que pode ser feito como política de luto além de uma guerra (Butler, 2019, p. 4).

Ao trazer esta percepção da possibilidade da violação a diversas existências individuais e coletivas, a autora nos convida a pensar que a partir do momento que identifico que “existem outras pessoas das quais minha vida depende, pessoas que não conheço e que talvez nunca conheça. Essa dependência fundamental de pessoas anônimas não é algo de que eu possa, voluntariamente, me afastar” (Butler, 2019, p.4). Surge então a necessidade de adotar a interdependência como estratégia, algo que, embora Butler confessa não saber ainda como teorizar, significa entender que as formas radicais de autossuficiência e soberania não combinam com processos globais mais amplos e lembra que se nenhum controle final pode vir como garantia, ele tampouco deveria ser encarado como um valor último.

No caso da personagem Roxanne, veremos como sua morte simbólica — que levará sua própria noção de identidade — dará a ela a chance de se relacionar com o poder e com a vulnerabilidade de uma maneira diferente.

Já no caso da análise da personagem Carla, a promotora que defende mulheres vítimas de violência de gênero ou o próprio feminicídio, o tema não está tanto em como ela reage à violência na esfera do coletivo, mas como ela gerencia essa vulnerabilidade em si:

A violência é certamente uma mancha terrível, uma maneira de expor, da forma mais aterrorizante, a vulnerabilidade primária humana a outros seres humanos. É uma forma pela qual somos entregues, sem controle, à vontade do outro, um modo em que a própria vida pode ser expurgada pela ação intencional do outro. Na medida em que cometemos violência, estamos agindo no outro, colocando o outro em risco, violando o outro, ameaçando expurgar o outro. De certa forma, todos nós vivemos com essa vulnerabilidade particular, uma vulnerabilidade ao outro que faz parte da vida física, uma vulnerabilidade a um chamado repentino vindo de algum lugar que não podemos antecipar. Essa vulnerabilidade, no entanto, torna-se altamente exacerbada sob certas condições sociais e políticas, especialmente aquelas em que a violência é um modo de vida e os meios para garantir a autodefesa são limitados (Butler, 2019, p. 33).

Como vamos analisar em sua jornada, Carla estava acostumada com a violência, ela já fazia parte da sua rotina. São os “ossos do ofício” ao defender vítimas de violência de gênero e feminicídios: “Depois disso, Carla ainda exibiu ao júri os cacos de vidro retirados da vagina de Txupira. Um deles tinha um pedaço de rótulo Chivas Regal. Três garrafas, da mesma marca, foram encontradas pelos investigadores na busca realizada na fazenda” (Melo, 2019, p. 50). A vulnerabilidade física de outras mulheres é diariamente escancarada para a personagem, que passa os dias argumentando em defesa de seus interesses.

Mas em dado momento, de tanto estar em contato com a vulnerabilidade física de outras mulheres, ela parece ter esquecido da própria.

Sua morte não é morrida, é matada.

E uma morte matada é diferente de uma morte morrida.

A morte matada é uma vida interrompida. Um assassinato.

No caso da personagem Carla do romance *Mulheres Empilhadas*, um feminicídio.

Na seção anterior, mergulhamos no tema do medo e descobrimos que o medo nas mãos de uma espécie caçada ou numa existência subalterna pode se tornar uma arma, que saber dos riscos não é o mesmo de se proteger e já anuncia que mesmo as mais fortes podem cair. Agora está na hora de mergulhar no perfil das personagens femininas que dividem a similaridade: as duas personagens mais poderosas em ambos os livros morrem de algum modo. Esse não é um tipo de acaso. A tese quer mostrar que isso atesta ao fato de que ambos os livros recusam a narrativa da “mulher forte” e (1) consideram a vulnerabilidade inerente a um corpo que é o outro em uma sociedade; (2) recorrem ao coletivo dispensando o heroísmo de uma figura única e (3) de fato representam o ambiente hostil que vivemos.

Caso apenas uma personagem — fosse a promotora Carla ou a poderosa Roxanne —

pudessem resolver todos os problemas e sanar todos os perigos, onde estaria a união com a necessidade de se construir um refúgio?

Para isso, vamos mergulhar no perfil de Carla: quem é ela, como é apresentada no começo da história, qual seria o seu arco da personagem e como a sua morte impacta a trama, a protagonista e principalmente, como a sua morte é um aviso de que mesmo as mais fortes — ou aquelas que mais sabem — podem cair caso se esqueçam dos sinais. Caso não recordem que, ao se ter uma vida precária, é importante estar sempre alerta.

3.2.1. Carla, uma mulher sem medo de falar

Janina não inventou aquele barulho – disse Carla Penteado, a jovem promotora, com seu sotaque paulistano. Sua cabeleira crespa e volumosa, seu rosto bonito sem maquiagem compunham uma figura despojada e simpática. – Não se trata de “som da floresta” como a defesa quer ridiculamente nos fazer acreditar – continuou. – Esse veículo, cheio do sangue de Txupira, está nos autos (Melo, 2019, p. 32).

A voz é um importante elemento dessa personagem.

Assim que somos apresentadas a ela, somos apresentadas a ela falando. Como promotora, seu trabalho é defender mulheres que muitas vezes já não podem fazê-lo por si, pois estão mortas. A sua voz é a única coisa que protege senão a vida dessas mulheres, ao menos a sua dignidade, a sua memória. A sua voz é o que separa aquelas vidas precárias da completa impunidade. A sua voz é o que pode trazer algum senso de justiça às famílias das vítimas:

– Eu gostaria de avisar que as fotos que exibiremos a seguir são muito fortes – advertiu Carla Penteado, a promotora, antes de pedir que a perícia apresentasse o material ao júri. Depois, sugeriu que a mãe de Txupira, uma indígena de cabelos escorridos, sentada logo na primeira fila, fosse informada do que ocorreria e retirada do ambiente, se essa fosse a sua vontade (Melo, 2019, p. 43).

Mas, apesar do costume ao ser irredutível ao buscar por justiça nos tribunais, Carla tem a gentileza, a humanidade de sugerir que a mãe da vítima não esteja presente naquele momento. Não quando está prestes a exibir imagens chocantes de Txupira, a indígena que foi brutalmente assassinada por três jovens abastados de Cruzeiro do Sul — Crisântemo, Abelardo e Antônio. Uma característica da personagem é que mesmo conservando sua linha direta e quase agressiva, ela expressa solidariedade às famílias das vítimas.

Esta solidariedade não será bem-vista por Robson, o advogado de defesa dos assassinos:

– Isso é uma fantasia? – questionou o advogado – Não me venha dizer que se trata de um novo tipo de maquiagem.

Carla suspirou. Ela havia adentrado a sala com os olhos pintados à maneira das indígenas da aldeia de Txupira, causando incômodo à defesa. Explicou que não se tratava de maquiagem, que os ritos da aldeia de Txupira tinham uma relação profunda com os mortos e que a pintura feita minutos antes no banheiro do fórum pelas mulheres da aldeia, com tinta extraída do urucum que elas próprias haviam trazido para esse propósito, era na verdade um importante ritual funerário na vida dos Kuratawa.

– Que eu saiba a senhora não pertence a nenhuma tribo.

– Aldeia – corrigiu Carla. – É um gesto de *solidariedade*.

(Melo, 2019, p. 43-44, grifos nossos).

Quando atacada, essa solidariedade nos lembrará da icônica imagem da tragédia grega, de Creontes se dirigindo à Antígona dizendo que não haveria nenhum ato público de luto. Do mesmo modo, Robson nega o direito de Carla de estender o gesto de solidariedade à aldeia de Txupira em respeito à sua morte.

Ele reforça essa negativa na resposta:

– Não estamos participando de rituais primitivos. A nossa colega usa de artifícios para angariar a simpatia dos jurados e da imprensa, ferindo a regra basilar do Tribunal do Júri, segundo a qual as partes devem ter tratamento igualitário. O juiz deu razão à defesa, obrigando Carla a retirar a pintura do rosto antes de prosseguir o julgamento. (MELO, 2019, p. 44).

Em uma passagem de Butler no ensaio “Vida precária”, parte do livro *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (2019) temos uma reflexão que traz ainda mais nuances para a situação exposta: “Qual é a relação entre a violência pela qual essas vidas não enlutáveis foram perdidas e a proibição do luto público? A proibição do luto seria uma continuação da violência em si?” (Butler, 2019, p.129). Qual é o perigo de se enlutar pela vida perdida da vítima de seus clientes?, poderíamos indagar a Robson. Será que isso faria os crimes dos réus parecerem mais reais perante o júri, tornando a defesa mais difícil? Isso tornaria a materialidade do crime e a gravidade das ações impossíveis de serem ignoradas?

O que fica também bastante evidente é o desrespeito do advogado de defesa ao falar dos indígenas: chamando tribo o que é aldeia e caracterizando o rito dos mortos como um “ritual primitivo”. Carla, embora domine a linguagem e os códigos próprios do tribunal, faz um esforço para se conectar ao luto que a família de Txupira está passando.

E se o problema seria — como afirmou Robson — angariar a simpatia dos jurados e da imprensa em um comportamento que ameaçasse um tratamento igualitário, a defesa dos réus rompe com essa premissa. O momento mais marcante acontece quando são chamadas

para depor as namoradas, as professoras e as sogras dos assassinos, o que de fato será usado como tentativa de distração do júri, trazendo à tona um lado supostamente mais humano e mesmo compassivo dos rapazes que nada tem relação com o crime praticado:

Era verdade que a defesa, em vez de atacar a credibilidade de Txupira, tentou convencer o júri do histórico exemplar dos réus. Professores foram chamados para depor. Os acusados foram apresentados como rapazes afáveis, gentis, “de quem todos gostavam”. “Ele é um cavalheiro”, disse a professora de anatomia de animais domésticos. “Só posso dizer que ele é um fofo”, assegurou Joslaine, a namorada de um deles, que calçava saltos altíssimos e estava vestida com uma jaqueta debruada de dourado, como se fosse para uma festa. “O Crisântemo sabe tratar uma mulher. Ele não é capaz de matar nem uma mosca. Quanto mais uma índia!” A futura sogra do outro réu, dona de uma criação de cavalos, gastou nosso tempo explicando como seus bichos ficavam contentes quando o moço chegava na estrebaria. “Vocês precisam ver!” (MELO, 2019, p. 48).

O espetáculo, se já não bastante óbvio da intenção, foi arrematado pela fala de Robson: “Pensem bem, por que diabos esses senhores, de boas famílias, bem apessoados, com namoradas lindas, com um futuro brilhante à sua frente, sequestrariam, torturariam e matariam uma mulher?” (Melo, 2019, p. 48). Ao que Carla, por sua vez, responde: “Para se divertir” (Melo, 2019, p. 48).

Ela então, com o vigor que lhe é característico, desmonta a estratégia do advogado de defesa:

– Quero lembrar a vocês a razão de estarmos aqui. Estamos aqui porque uma adolescente de apenas 14 anos – disse ela, sacando de sua pasta a foto de Txupira brincando de cabo de guerra que havia sido publicada nos jornais – foi estuprada, torturada e morta por estes três rapazes. É o crime deles que estamos julgando. Não nos interessa se eles tiraram dez na prova de anatomia de animais domésticos. Nem se eles mandam rosas para as namoradas todos os dias. O que estamos julgando aqui é o crime que cometeram e não a forma como eles tratam os cavalos ou suas namoradas (MELO, 2019, p. 50).

Carla, assim, veta a estratégia para desgosto do advogado, causando uma forte impressão à protagonista de *Mulheres Empilhadas*, a advogada paulista que nunca é nomeada ao longo do livro. Ao ter a oportunidade de conhecê-la, a promotora expõe o que já havia ficado aparente na cena anterior: sua voz é a última muralha que separa os assassinos de mulheres da completa impunidade.

E em um local como Cruzeiro do Sul, no Acre, cenário de *Mulheres Empilhadas*, Carla salienta que esta função a coloca como principal obstáculo de gente poderosa:

– Paulista da Mooca. Quando fui transferida para cá, não sabia porra nenhuma sobre o Acre, então comecei a ler tudo o que me caía nas mãos. Minha sensação era a de que eu tinha voltado para os bancos escolares, e estava estudando a história do Brasil de novo: terra de índio, floresta virgem, homem branco chega fodendo com tudo, aquela coisa que a gente conhece bem. Só que estamos falando de ontem. Século

vinte. Os caras vinham para cá, do Nordeste, fugindo da seca, atrás de trabalho nos seringais, e vinham sozinhos. Sem mulher. Matando indígenas adoidado. Mulher aqui era artigo de luxo. Aqui se roubava mulher. Do pai, do marido, das aldeias. E elas eram vendidas. Comprava-se uma mulher ao preço de 45 quinhentos quilos de borracha. Então eu pensei, porra, eu, porra, eu, com meu jeitinho nada meigo, eu, com meu sangue quente, eu, que vivo do meu dinheiro, que não abaixo minha crista para nada, eu com minha língua afiada, solteira, sem filhos, com meu coração cheio de ódio para dar, vou agora trabalhar nesta terra onde ainda ontem se caçava mulher ali na mata, no laço? Onde mulher era vendida, encomendada, roubada? Logo eu? Isso não vai ser bom para o Acre, pensei com meus botões – falou, soltando uma gargalhada sonora, quase escandalosa. – *Gosto de ser uma pedra no sapato* dessa gente (MELO, 2019, p. 44-45, grifos nosso).

Ela, como Cixous descreve Medusa na entrevista que deu para a editora Bazar do Tempo, é uma mulher muito consciente do seu papel em face às hierarquias que ainda são articuladas na sociedade em que vive.

E apesar disso, ela é uma mulher que conseguiu conservar em meio ao caos e a violência que impregnam seus dias gestos de humanidade, de solidariedade. Conseguiu conservar também algum tipo de esperança, uma espécie de fé: “O tribunal de júri é o único espaço legal onde realmente se pode fazer justiça neste país. Eu ainda acredito nisso” (Melo, 2019, p. 49).

3.2.2. Carla, mentora?

Se Carla fosse um arquétipo na Jornada do Herói, criada por Joseph Campbell e disseminada por Christopher Vogler, ela seria uma espécie de mentora para a protagonista. É ela quem apresenta os fatos não apenas para o júri nos tribunais, mas fora de lá, conversando com a advogada paulista, dando-lhe informações valiosas sobre o caso, sobre o *ethos* de Cruzeiro do Sul e as complexas dinâmicas que se armam a partir daí. O mentor²⁶ é uma figura importante neste tipo de estrutura, é quem dá ao protagonista os recursos para a empreitada, é quem de certo modo passou pela sua própria jornada e faz ou defende algo que o herói também precisa defender:

Na mitologia e no folclore, a preparação pode ser feita com a ajuda da figura sábia e protetora do Mentor, cujos muitos serviços ao herói incluem proteção, orientação, ensino, teste, treinamento e entrega de presentes mágicos. No estudo dos contos

²⁶ O termo mentor, de acordo com Vogler, remonta da personagem homônima da obra *Odisseia*: é o amigo de Odisseu, encarregado de criar o seu filho Telêmaco enquanto o primeiro está no retorno da Guerra de Troia. Contudo, ele carrega mais conexão com Atena, a deusa da mitologia grega (Vogler, 2015, p. 176).

populares russos, Vladimir Propp chama esse tipo de personagem de “doador” ou “provador”, pois sua função é precisamente fornecer ao herói algo que seja necessário para sua jornada. O Encontro com o Mentor é o estágio da Jornada em que o herói recebe os suprimentos, o conhecimento e a *confiança* indispensáveis para superar o *medo* e dar início à aventura (Vogler, 2015, p. 173, grifos nossos).

No cerne da palavra, há outras pistas que nos concedem uma imagem mais ampla das atribuições que essa figura pode ter.

Ainda de acordo com Vogler:

Os nomes Mentos e Mentor, bem como o termo “mental”, derivam do vocábulo grego *menos* — uma palavra incrivelmente flexível que pode significar intenção, força ou propósito, além de mente, espírito ou *lembrança*. Os Mentores nas histórias agem principalmente na mente do herói, mudando sua consciência ou redirecionando sua vontade. Ainda que os presentes físicos sejam dados, os Mentores também fortalecem a mente do herói para enfrentar a provação com confiança. *Menos* também significa *coragem* (Vogler, 2015, p. 177, grifos nossos).

Carla e o mutirão de feminicídios fará com que a protagonista ganhe gradualmente mais clareza sobre seu passado, e o que aconteceu de fato com a sua mãe. Mas, ao mesmo tempo, estar na presença de Carla, uma mulher mais velha e experiente, surpreenderá a advogada paulista pelo contraste: é uma personagem corajosa, que, mesmo no ambiente em que está, ainda consegue manter uma postura positiva em relação à vida:

Eu gostava do jeito de Carla, uma mulher ruidosa, quase agressiva, e que, apesar de vivenciar uma violência espantosa na sua rotina, mantinha uma atitude solar, positiva. Estava *confiante* de que os rapazes seriam condenados no dia seguinte (Melo, 2019, p. 49, grifos nossos).

Outro fator que indica uma possível aproximação da personagem com a figura do mentor está em outra função do Mentor, a de fazer história avançar: “Uma função importante do arquétipo do Mentor é fazer a história se movimentar” (Vogler, 2015, p. 176). Carla de fato faz isso. Se Carla não estivesse lá, saberíamos muito pouco pelos olhos da advogada paulista do caso de Txupira e outros. É Carla que abre as portas e dá acesso aos detalhes do processo, colocando a protagonista — e nós, as leitoras — a par das dinâmicas sutis e, na maioria das vezes, desonestas que a defesa tem praticado.

O Mentor também faz parte de um movimento importante nesse tipo de narrativa: a passagem da tocha. Em dado momento, porque a personagem precisa ser testada ao limite, precisa acabar de desenvolver o seu próprio caminhar, o mentor em certo estágio da história morre. Isso geralmente acontece nos 75% da história, se aproximando do momento “A Noite

Escura da Alma”. É lá que Dumbledore²⁷ morre, deixando Harry²⁸ sozinho para enfrentar o Lord das Trevas e seus Comensais da Morte. É quando Gandalf²⁹ se sacrifica para deixar Frodo³⁰ e seus amigos seguirem a missão de destruir o Anel do Poder. Também é quando Yoda³¹ morre para que Luke³² possa enfrentar Darth Vader³³ e o Imperador³⁴. É quando percebemos que: “Mentores podem ser considerados heróis que adquiriram experiência suficiente para ensinar os outros. Já percorreram a Estrada dos Heróis uma ou mais vezes e adquiriram conhecimento e habilidades que podem ser passados adiante” (Vogler, 2015, p. 179).

Mas há uma diferença vital entre o Mentor da Jornada do Herói e o papel que a personagem Carla desenvolve em *Mulheres Empilhadas*: o Mentor, na maioria das vezes, se sacrifica para que o herói possa seguir. Ele entende que o seu ciclo se fechou, que ele transmitiu o que podia para o herói e que agora é hora de passar a tocha.

Não é o caso aqui.

A vida de Carla foi interrompida. Ela não se sacrificou, foi sacrificada pelo seu ex-amante por ciúmes. Não há justiça heroica ou um ritual de passagem. Há a vida precária de uma mulher — uma vida que se dedicou defendendo outras mulheres — sendo interrompida.

3.2.3. A morte de Carla

– Você está surpresa – riu Carla. – Tecle “morta pelo...” no Google e veja o resultado.

Mais tarde conferi:

“Morta pelo”

²⁷ Personagem da série de livros Harry Potter, posteriormente adaptada para o audiovisual.

²⁸ Personagem da série de livros Harry Potter, posteriormente adaptada para o audiovisual.

²⁹ Personagem da série de livros Senhor dos Anéis, posteriormente adaptada para o audiovisual.

³⁰ Personagem da série de livros Senhor dos Anéis, posteriormente adaptada para o audiovisual.

³¹ Personagem de Star Wars: o retorno do Jedi (1983).

³² Personagem de Star Wars: o retorno do Jedi (1983).

³³ Personagem de Star Wars: o retorno do Jedi (1983).

³⁴ Personagem de Star Wars: o retorno do Jedi (1983).

Morta pelo namorado
 Morta pelo marido
 Morta pelo ex
 Morta pelo companheiro
 Morta pelo pai
 Morta pelo sogro
 (Melo, 2019, p. 71, grifos nossos).

Como foi visto até aqui, Carla não era uma mulher alheia à realidade da violência contra a mulher. Ela estava o tempo todo, ao seu redor. Mas, em algum momento, ela esqueceu que poderia se tornar uma. A parte marcada serve para mostrar como uma conversa que teve com a protagonista no começo do livro já prenunciava a causa de sua morte.

Mas como uma pessoa tão envolvida nos casos de vítimas pode esquecer da própria vulnerabilidade?

Judith Butler nos ajuda a pensar nisso:

Negociar uma vulnerabilidade repentina e sem precedentes - quais são as opções? Quais são as estratégias a longo prazo? As mulheres conhecem bem essa questão, conhecem-na em quase todas as épocas, e nada acerca do triunfo dos poderes coloniais tomou nossa exposição a esse tipo de violência menos clara. Existe a possibilidade de parecer impermeável, de repudiar a própria vulnerabilidade. Nada sobre sermos socialmente constituídas como mulheres nos impede de simplesmente nos tomarmos violentas (Butler, 2019, p. 44).

Acerca da socialização feminina não impedir que mulheres se tornem violentas, *O Poder* é um verdadeiro testemunho a isso. Mas o que parece ter acontecido aqui — quando descobrimos as circunstâncias que marcaram a morte de Carla — é que a personagem, talvez devido ao árido trabalho que desempenhava, precisou desenvolver uma armadura. A tal impermeabilidade que Butler comenta no trecho acima poderia ser uma necessidade de sobrevivência para Carla em meio ao ambiente masculinista que habitava.

Contudo, no que diz respeito à vulnerabilidade física, a morte de Carla funciona como um lembrete de que nenhuma mulher está segura, nem mesmo quem acumula uma vida de teoria e prática dentro dos tribunais defendendo mulheres. Tal como a própria protagonista alerta no começo do livro: “O mal de aprender esse tipo de coisa é que a gente fica viciado. Todo dia, eu digitava ‘morta pelo’ e recebia aquela enxurrada de sangue na cara. Não importa onde você esteja. Não importa sua classe social. Não importa **sua profissão**. É perigoso ser mulher” (Melo, 2019, p. 72, grifos nossos). Esse trecho já nos dá uma pista do que será desenvolvido ao longo da trama. Nem mesmo a promotora estaria segura.

Vale dizer que, antes de Carla ser assassinada, a jornalista Rita também o foi, por ajudar no caso de Txupira denunciando um esquema de propina entre um membro de júri e o advogado de defesa, Robson.

Depois da morte de Rita, Denis — seu irmão — e Carla se aproximam para investigar melhor o caso e, a partir desta proximidade, ambos começam a ter um caso, o que faz o ex da promotora, Paulo, de quem ela já estava se afastando, se ressentir.

Paulo passou de moto. Ao nos ver, estacionou e se juntou a nós. Notei que o clima entre ele e Carla estava para lá de esquisito. Revirando os olhos, quase hostil, com um sorriso artificial no rosto, Carla deixou muito claro o quanto a presença dele a incomodava. Senti pena do rapaz.

– Não exagera – disse ela, quando ficamos a sós. E então me contou que, na noite anterior, Paulo apareceu na sua casa, do nada, sem avisar, bem na hora em que Denis estava lá. – Falei que estávamos trabalhando no caso de Rita.

– Ele acreditou?

– Problema dele. Sou maior, vacinada, pago minhas contas, não devo satisfação a ninguém. Além do mais, já tinha falado para ele que queria um tempo. Que estava focada no meu trabalho.

– Não seria mais fácil se você colocasse um ponto final nessa história? De forma clara e objetiva?

– Mais clara e objetiva do que eu já fui, só mesmo se eu desenhasse

(Melo, 2019, p. 185-186).

Em meio às investigações, uma reviravolta desestabiliza Carla: os três estupradores e assassinos de Txupira foram encontrados mortos. No momento em que descobre o acontecido — ainda sem saber quem os matou — temos um raro momento em que Carla mostra sua vulnerabilidade e confessa estar com medo — o que nos mostra que não é algo que ela se permita fazer com frequência:

– Você precisa vir para cá agora. Temos que pensar juntas no que fazer. *Confesso que estou com medo*. De verdade.

– O que aconteceu?

– Você ainda não sabe? – perguntou ela.

Seu tom alarmado me deixava mais confusa.

Ela disse:

– Os assassinos de Txupira foram mortos de madrugada. Uma chacina horrorosa. Mataram os três.

(Melo, 2019, p. 163-164, grifos nossos).

O que elas não sabem ainda neste ponto é que o assassino dos três rapazes é Paulo, ex de Carla, que procura em sua maneira distorcida de amor doentio “protegê-la”. Ele então vai para a casa dela, buscando ganhar a sua confiança novamente, e em meio a discussão a mata com o mesmo revólver que usou para dar cabo da vida de Crisântemo, Abelardo e Antônio.

Depois de Paulo ter confessado o crime, a advogada paulista escuta do próprio a sua versão da cena, tentando justificar as suas ações e acusando Carla de ingratidão.

O que fica claro em seu relato também é como a promotora — sabendo estar na presença de um homem altamente desequilibrado e armado — saca o telefone para entregá-lo à polícia na sua presença:

– Perguntei mil vezes se ela estava com o Denis – disse ele. – Sabe, tudo tem limite. A minha paciência tem limite. Naquele sábado, eu fui à casa dela para falar exatamente isso. Fui bem claro, falei: “Carla, tudo tem limites.” Eu disse que ela não sabia dar valor para as pessoas que realmente gostavam dela. Eu falei: “Você não dá valor para quem merece.” Falei: “Sou eu que cuido de você.” E ela se fazendo de tonta, sabe? “O quê? O quê?”, ficava perguntando. Eu falei: “Você pensa que pode chegar aqui em Cruzeiro do Sul, se meter com esses caras cheios da grana, pintar e bordar e que não vai sofrer nenhuma consequência? Você acha que está onde? Você devia me agradecer por não ter mais aqueles três estupradores no seu pé. E não pense que foi o Denis que resolveu essa parada para você.” Aí é que eu me dei conta de que ela, além de tudo, era mal-agradecida. (...) “Do que você está falando?”, ela continuou repetindo. Puta raiva que me deu. O jeito que ela me olhava. Sabe, tipo como se ela fosse, sei lá, a dona dessa porra toda? A melhor. Como se eu fosse, sei lá, um produto que você usa e descarta? Ficou falando um monte de merda. Aí, mostrei o revólver que eu tinha usado para protegê-la. Foi um erro, eu sei. O revólver fez com que ela surtasse. Ela começou a gritar. Descontrolada. Tipo louca, mesmo. Um sufoco. Daí em diante, foi foda. Perdi o controle. Ela ficou lá gritando, me atrapalhou o raciocínio. Falei “Cale a boca, Carla, deixe de ser histérica.” Ela não me ouvia. Continuou gritando, gritando. E quando eu tentei chegar perto, ela me empurrou. Me deu um tapa. Me chamou de vagabundo. De inútil. Estou sendo muito franco com você. Temos que contar toda a verdade para o nosso advogado, sei disso. Ela me chamou de folgado. Ficou jogando um monte de merda na minha cara. Foi foda. Fiquei me segurando. Mas quando ela pegou o celular, dizendo que ia me entregar para polícia, não aguentei (Melo, 2019, p.223-224).

Embora Carla já tenha defendido uma série de casos de violência e feminicídio e reconheça os padrões, entenda os sinais de risco, naquele momento ela esqueceu momentaneamente quem era e onde estava.

Não foi um sinal de burrice ou fraqueza, nem mesmo descontrole ou histeria — como Paulo a acusa.

Foi aquele instante em que ela se esqueceu da própria vulnerabilidade.

Porém, assim como acontece na vida, o feminicídio é democrático. E, como afirma Butler, a vulnerabilidade não é algo possível de se desviar:

Em décadas recentes, por causa da AIDS, todos perdemos, mas existem outras perdas que nos afligem devido a doenças e conflitos globais; e existe também o fato de que mulheres e minorias, incluindo minorias sexuais, são, como comunidade, sujeitas à violência, expostas à sua possibilidade, se não à sua concretização. Isso significa que somos constituídos politicamente em parte pela vulnerabilidade social dos nossos corpos - como um local de desejo e de vulnerabilidade física, como um local de exposição pública ao mesmo tempo assertivo e desprotegido. A perda e a vulnerabilidade parecem se originar do fato de sermos corpos socialmente constituídos, apegados a outros, correndo o risco de perder tais ligações, expostos a outros, correndo o risco de violência por causa de tal exposição (Butler 2009, p. 26-27).

Para a advogada paulista, que já havia construído uma convivência, uma amizade, uma relação de confiança mútua, a morte de Carla terá um forte impacto. Ao ponto que ela sente o golpe na própria pele, em um caso de empatia profunda ao encontrar, juntamente com Marcos — o homem com que está se envolvendo —, o corpo de Carla:

Às onze horas eu e Marcos estávamos tocando a campainha de Carla. Nada. Ao dar a volta na casa, vimos que a porta de trás estava destrancada. Entrei, chamando pelo seu nome. Carla estava caída de bruços dentro de uma poça de sangue perto da televisão. Marcos pegou no seu pulso e me olhou de um jeito que nunca mais vou esquecer. Comecei a gritar, um grito seco, pontudo, cortante, como se ele fosse uma faca, uma navalha, um estilete, de gume afiado, que eu estivesse enterrando na minha própria carne
(Melo, 2019, p. 190).

3.2.4. Carla, fiel à vida

A gargalhada de Carla, gostosa, sonora, me fazia rir também
(Melo, 2019, p. 130).

A trajetória de Carla até aqui, ressaltando elementos de medo e vulnerabilidade, pode dar a impressão de que de alguma forma há a culpabilidade da vítima. Não é o objetivo. Embora Melo tenha encontrado um modo de mostrar que mesmo as mais preparadas e avisadas da violência de gênero e o feminicídio não estão seguras de serem as próximas vítimas, a influência que Carla teve sobre a protagonista foi positiva.

Na realidade, há algo de heroico em seu viver. A ironia que resulta é que a mulher morta pelo seu ex por ciúmes, por não ser “grata” ou fiel a ele, foi fiel à vida até o fim.

Como nos fala o filósofo André Comte-Sponville em *Apresentação da filosofia* (2002) acerca do tema da morte: “Se queres amar a vida, eu preferiria dizer, se queres apreciá-la lucidamente, não te esqueças de que morrer faz parte dela. Aceitar a morte — a sua, a dos próximos — é a única maneira de ser fiel à vida até o fim” (Comte, 2002, p. 53).

E a maneira que Carla encontrou de ser fiel a si e à vida foi assumindo uma postura positiva e solar, mesmo em meio ao mar de corpos empilhados ao seu redor.

Se sem o medo não se sobrevive, sem o desejo não se vive.

Ela deixa de legado não a lição da sobrevivência, mas de uma vida bem vivida.

Um legado que, ao final do livro, percebemos que a protagonista tem intenção de seguir:

E agora eu estava ali, com meu coração dançando com os facões. E Carla estava morta. Rita estava morta. Minha mãe estava morta. Havia uma pilha de mulheres mortas à minha volta. Todos aqueles nomes que anotei no caderno. Todas aquelas vidas desperdiçadas. Mas eu estava viva. E eu sentia e via a graça da vida bem diante dos meus olhos. Revoa da de periquitos. Rodeada de indígenas. O rio logo ali.

Aqui a floresta. Acho que era por isso que eu estava chorando. Estar ali, viva, era quase como ter conseguido pessoalmente fotografar o buraco negro do universo. Era também uma espécie 196 de poesia. De *Langston Hughes. Wrong visitor*. Dei um olé na morte, eu disse para mim, quase rindo. Estou viva, pensei. Coração e facão na mesma toada (Melo, 2019, p. 195-196).

3.3. A morte simbólica de Roxanne em *O Poder*

Você foi a mais forte que eu conheci, e mesmo você foi mitigada.

Mãe Eva sobre a Roxy – *O Poder*, Naomi Alderman

Uma morte simbólica é diferente de uma morte matada ou morrida.

Para percorrer o caminho de Roxanne, vamos falar não de uma morte física, mas uma da morte simbólica. A extinção de uma identidade, um certo enlutamento desta identidade que não pode ser recuperada e a criação de uma nova. A transmutação cobra um preço, e aqui, faremos um mergulho na trajetória de Roxanne, personagem central do romance de Naomi Alderman, *O Poder*. Assim, vamos cotejar, junto das passagens mais marcantes do livro que ressaltam o movimento narrativo desta transformação, o pensamento de Judith Butler em *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (2019) e também em *A força da não violência: um vínculo ético-político* (2021).

No primeiro ensaio, o “Explicação, isenção ou o que podemos ouvir” (2019), Butler discute como é possível experimentar sentimentos adversos como a repugnância, o luto, a ansiedade e o medo após uma violência ao mesmo tempo, em que é possível se esforçar para não traduzir uma resposta como a repetição da violência:

O que posso fazer com as condições que me formam? O que elas me obrigam a fazer? O que posso fazer para transformá-las? Ser influenciado não é um fluxo completamente contínuo a ser um influenciador, e as forças que agem sobre nós não são responsáveis pelo que fazemos. De certa forma, e paradoxalmente, nossa responsabilidade aumenta quando somos submetidos à violência de outros. Somos influenciados violentamente, e parece que nossa capacidade de definir nosso próprio percurso nesses casos está totalmente comprometida. Apenas quando sofremos essa violência somos obrigados, eticamente, a nos perguntar como reagir a uma violação violenta. Que papel assumiremos na transmissão histórica da violência, quem nos tomaremos na resposta? (Butler, 2019, p. 24).

Esta discussão se ancora perfeitamente no dilema de *O Poder*: em que mulheres ganham a estranha habilidade de causar choques por meio de um novo órgão, a *trama*, e com isso, criam uma revolução mundial com luta, sangue e até mesmo algum sadismo.

Roxy está no centro desse conflito: ela é a mais poderosa de todas, usada pela líder religiosa — Mãe Eva — como sua soldada, uma espécie de Joana D’Arc vingativa. E o que intensifica a situação: ela tem todos os motivos para se vingar. A primeira cena que temos dela é a que sua mãe é assassinada, aparentemente por inimigos do seu pai, um temido mafioso do Reino Unido.

Enquanto a jornada de Carla estava muito pautada em como ela lida com a própria vulnerabilidade em face da violência coletiva, analisando como ela escolheu experimentar a vida, no caso de Roxanne temos uma menina que aprendeu a dominar o poder e o usou para tentar fugir da própria vulnerabilidade — pela força da violência. Quando a morte simbólica lhe visita, fará um convite para voltar a olhar para este lado que negou.

3.3.1. A vulnerabilidade negada

Roxy já viu o pai espancar gente antes. Viu o pai dar porrada bem na cara dos outros, com todos os anéis nos dedos, casualmente, bem quando estava dando as costas para ir embora. Viu o pai encher um cara de porrada até o nariz dele sangrar e ele cair no chão, e Bernie chutou a barriga do sujeito várias e várias vezes, e quando terminou, limpou as mãos com o lenço que tirou do bolso de trás, olhou para o rosto desfigurado do sujeito e disse:

— Não tente me foder. Não pense que você pode foder comigo.

Ela sempre quis aquilo.

O corpo do pai sempre foi um castelo para ela. Um abrigo e uma arma. Quando ele coloca o braço em volta dos ombros da menina, ela sente um misto de terror e conforto. Ela já subiu as escadas correndo para fugir do punho dele. Ela viu como ele machuca as pessoas que querem machucá-la.

Ela sempre quis ter aquilo. É a única coisa que vale a pena ter (Alderman, 2018, p. 60).

É assim que Roxanne enxerga o poder: como abrigo e arma. Algo que ela quer e que, no início, só pode ter acesso pelos braços do pai. O corpo do pai serviu como castelo antes que ela fizesse morada no próprio. Quando a *trama* nasce entre as escápulas, ela cria uma nova conexão com o seu corpo que não existia antes ali: “Alguma coisa está acontecendo. O sangue pulsa nos ouvidos dela. Uma sensação de formigamento se espalha pelas costas, pelos ombros, pelas clavículas. A sensação diz: você consegue. Ela diz: você é forte” (Alderman,

2018, p. 21).

Talvez seja a primeira vez que Roxy tenha ouvido que era forte, mas certamente não será a última. Ainda que ela não tenha sido capaz de controlar o estranho poder a tempo de salvar a mãe, logo fica claro que ela é a mais poderosa de todas:

Uma coisa fica evidente depois das lutas e dos treinos. Roxy tem um poder muito grande. Não só acima da média, mas também maior do que de qualquer outra menina que eles encontram para treinar com ela. Ela aprende um pouco sobre raio e alcance, aprende a fazer arcos e fica sabendo que o choque é mais forte quando a pele está molhada. Ela sente orgulho da própria força. Ela dá o melhor de si. Ela é a mais forte que eles conseguiram encontrar, a mais forte dentre todas as que eles ouviram falar. É por isso que, quando chega a hora, quando Bernie preparou tudo e eles sabem onde Narcissus vai estar, Roxy vai junto (Alderman, 2018, p. 62).

Esse recurso será usado pela sua família. Bernie, tanto pai como mafioso, começa a levá-la para acertar contas com velhos e indigestos parceiros cujos negócios acabaram mal. Roxy está exultante de estar perto da família que a renegou por toda a sua vida, perto da ação e do pai que ela tanto admira. Ela se esforça para dar o seu melhor e se orgulha da própria força. Para uma menina frágil obrigada a ver a morte da própria mãe, tudo indica que Roxanne não vai precisar nunca mais olhar para a própria vulnerabilidade.

Aqueles dias ficaram no passado.

E quanto mais ela desenvolve o seu poder e performa suas façanhas violentas temperadas pela profunda raiva que sente, mais vai se afastando aos poucos da menina frágil que foi:

— Por favor — diz Narcissus. — Por favor, não faça isso. E ela está lá de novo, lúcida e consciente com os cristais explodindo em seu cérebro, de volta à casa da mãe. Era exatamente o que a mãe dizia, exatamente. Ela pensa no pai com os anéis e as juntas dos dedos afastando-se da boca de um homem pingando sangue. Esta é a única coisa que vale a pena ter. Ela coloca as mãos nas têmporas de Narcissus. E o mata (Alderman, 2018, p. 67).

A cada vez que se vingá, ela se torna mais a Joana D'Arc vingativa que será usada mais tarde pela mãe da revolução das mulheres.

Ela começa a ganhar tanta popularidade conforme a notícia do seu poder se alastra, que chega até os ouvidos de Allie — a Mãe Eva —, líder religiosa que comanda a revolução das mulheres, refazendo os textos bíblicos para servir à sua narrativa e sendo guiada por uma voz que lhe descreve o que deve fazer em seguida.

Vale dizer que esta voz que conversa com Allie não parece ser a mesma que disse para Roxy que ela era forte. Via de regra, a única que consegue se comunicar com essa voz é Allie, que ganha ares de messiânica, salvadora.

Vale dizer também que Allie é uma jovem normal — como Roxy, conheceu a violência cedo — e suas ações são motivadas e guiadas majoritariamente pela voz que fala em sua cabeça, uma voz por vezes generosa, por vezes cruel, com um objetivo claro em mente: alçar as mulheres agora com *tramas* para a dominação mundial, mesmo que a custo de muita violência.

As mulheres em *O Poder* caminham na contramão do que vemos no pensamento de Judith Butler (2021, p. 29) de que “[a] interdependência social caracteriza a vida”.

Essas mulheres foram forjadas na violência e é com violência que devolvem.

Mas, diferente da violência que vimos sendo praticadas pelo ódio multiuso apresentado em *Mulheres Empilhadas*, a violência das personagens femininas em *O Poder* é tão hedionda quanto as que vemos nas manchetes e fere qualquer premissa de igualdade social.

3.3.2. O poder oceânico de Roxanne

Roxy levanta na pedra plana ao lado de Allie. Ela impressiona imediatamente. Há músculos fortes nos ombros e nos braços, mas não é só isso. Estendendo a mão, usando aquele sentido que ela desenvolveu e aperfeiçoou ao longo do tempo, Allie tenta medir o poder de Roxy.

Ela tem a sensação de estar caindo para fora do planeta. Aquilo não acaba. Infinito como o oceano (Alderman, 2018, p. 118).

No momento que Roxanne e Allie por fim se encontram e a autointitulada Mão Eva tem a oportunidade de medir a extensão do seu poder, ela tem uma surpresa: o poder oceânico de Roxy pode ter grande utilidade para seus ambiciosos planos.

Da mesma forma que foi visto pelo pai, aqui também o poder de Roxy pode ser usado como um recurso para outras pessoas que não a própria.

— Acho que vai haver uma grande batalha entre a luz e a escuridão. E seu destino é lutar do nosso lado. Acho que você vai ser a mais poderosa de todas.

Roxy ri e atira uma pedrinha no oceano.

— Sempre quis ter um destino — ela diz. — Olha só, será que a gente pode ir pra algum lugar? Pra sua casa, ou sei lá onde... Tá gelado pacas aqui (Alderman, 2018, p. 120).

Alheia ao fato de que está pela segunda vez sendo levada a usar o seu poder para propósitos que não são os seus, ela se anima com a ideia de ter um propósito.

Além disso, o que acontece no convento onde Allie está alocada, é que Roxy experimenta outra sensação: a sensação da possibilidade de um lar, a possibilidade da interdependência praticada. Ao menos entre as paredes do convento, as trocas não são ordenadas pelo poder e sim por algo que a menina poderosa não tinha em meio ao ambiente do pai.

No convento, já estão servindo o jantar quando Allie e Roxy chegam. As meninas reservaram lugares para as duas na ponta da mesa, e há conversas e cheiro de comida boa e quente. É um ensopado com mariscos e mexilhões e batatas e milho. Tem pão crocante e maçãs. Roxy sente algo que não sabe como se chama, que não sabe exatamente o que é. Isso a deixa um pouco sensível, meio chorona. Uma das meninas encontra uma muda de roupas pra ela: uma blusa quente de tricô e uma calça de moletom bem gasta e que de tanto lavar ficou bem confortável, e é assim que ela se sente. Todas as meninas querem falar com ela – elas nunca ouviram um sotaque como o dela e pedem pra ela dizer “banana” e outras palavras que soam engraçadas com aquele sotaque. Elas conversam muito. Roxy sempre achou que ela era meio tagarela, mas aqui o nível de tagarelice é outro (Alderman, 2018, p. 121).

Um momento em que ela fica sensível, e que as trocas se fazem em um local menos sobre o poder e mais sobre as trocas. Esse algo que Roxanne sente e que não tem nome pode ser ainda mais valioso do que o poder que corre em suas veias.

Mas ela não está pronta para perceber isso.

3.3.3. Roxy além da utilidade

— Tenho um bom pressentimento sobre você.
 Roxy ri. — Você teria um bom pressentimento sobre mim se eu fosse um garoto?
 — Mas você não é um garoto.
 — Você tem bons pressentimentos sobre todas as mulheres?
 Mãe Eva faz que não com a cabeça. — Não tão bons assim. Você quer ficar?
 — Quero — diz Roxy. — Pelo menos por um tempo. Pra ver o que vocês estão aprontando aqui. Eu gosto do seu... — Ela procura a palavra. — Gosto do ambiente aqui.
 Mãe Eva diz: — Você é forte, não é? Tão forte como qualquer outra.
 — Mais forte que qualquer outra, minha cara. É por isso que você gosta de mim? — Alguém forte pode ser útil pra gente (Alderman, 2018, p. 123).

O que vemos é Roxy sendo levada pelas pessoas e pela própria raiva na demonstração de sua força, quase como uma máscara que a afasta de todo senso de vulnerabilidade. Quando Allie precisa de “alguém forte para ser útil pra gente”, ela fala de planos dos quais Roxanne não compartilha.

Um deles é a recusa da interdependência e um movimento que já dá sinais que vai

descambar para a mesma tirania, repetindo os erros do mundo masculinista que conhecemos hoje — e daí reside a crítica de Alderman, apontando que sendo os gêneros socialmente construídos, todas as pessoas têm capacidade de serem violentas.

Allie respira pelo nariz. Há um ruído no fundo de sua cabeça que tem ficado em silêncio e distante há meses.
Ela sacode a cabeça. E diz: — Mas você não pode confiar neles.
Roxy diz: — O quê, nos homens? Em todos os homens? Não dá pra confiar em nenhum deles?
Allie diz: — Tome cuidado. Encontre mulheres em que você confie para trabalhar com você.
Roxy diz: — Beleza, a gente já falou sobre isso, baby.
— Você tem que ficar com tudo — diz Allie. — Você pode. Você consegue. Não deixe nada pro Ricky nem pro Darrell. É seu
(Alderman, 2018, p. 137).

Desde que Allie tem se aproximado mais de Roxanne, menos a voz tem estado presente. Esse é um sinal do desconforto da voz em relação à proximidade das duas.

Outro sinal é que passado um tempo, Allie sugere que Roxy substitua Tatiana como presidente do Norte, pois esta deixou de ser confiável.

— Minha... influência. Sua inegável força. Sempre achei que você faria coisas importantes, Roxanne.
— Eu tô muito bêbada — diz Roxy —, ou você tá fazendo ainda menos sentido do que o seu normal?
— A gente não pode conversar aqui. — Mãe Eva baixa a voz até virar um sussurro.
— Mas acho que em breve Tatiana Moskalev terá ultrapassado a sua utilidade. Para a Santa Mãe (Alderman, 2018, p. 255).

3.3.4. A morte simbólica de Roxy

Assim como tinha subitamente se acumulado nela, subitamente o poder desapareceu. Como se alguém tivesse desligado uma chave.
Ela quer gritar. Nem isso consegue.
Por um momento ela submerge na lama negra, e quando consegue reemergir estão fazendo um corte nela com tanto cuidado que chega a parecer um elogio. Ela está entorpecida e não dói, mas ela sente o bisturi entrando, cortando ao longo da clavícula. E então tocam na trama. Mesmo em meio ao torpor e à paralisia e ao sonho de quem está quase adormecido, a dor soa como um alarme de incêndio que atravessa o corpo. É uma dor limpa, branca, como se estivessem fatiando seu olho com muito cuidado, tirando uma camada fininha de carne depois da outra. Passa-se um minuto de gritos antes que ela perceba o que estão fazendo. Eles levantaram o músculo estriado ao longo da clavícula e estão serrando, tirando aquilo fibra a fibra de seu corpo
(Alderman, 2018, p. 259).

Depois de uma festa de Tatiana — quando Allie informou de seus planos para ela no

futuro —, Roxanne achou que iria se encontrar com Darrell em local que ele mandara pelo celular. Ela pensava que seria mais um dos negócios da máfia e não desconfia da arapuca.

Nocauteada e amarrada a uma maca em um depósito mal iluminado, Roxy mesmo depois de muito se debater entende o que está prestes a acontecer: vão tomar a *trama* dela.

Ela conhece aquelas vozes. Ela não quer conhecer. As coisas que você não quer saber, Roxy, é isso que vai te derrubar no final.

Há uma vibração no corpo todo quando eles cortam a última fibra da clavícula direita. Dói, mas o vazio que se segue é pior. É como se ela tivesse morrido, mas ela ainda está viva para saber qual é a sensação.

As pálpebras se agitam enquanto eles erguem aquilo e o tiram de seu corpo. Ela sabe que agora está vendo, não apenas imaginando. Ela vê aquilo diante dela, o pedaço de carne que fazia com que ela funcionasse. Ele pula e se contorce porque quer voltar para dentro dela. Ela também quer que ele volte. Aquilo é ela mesma (Alderman, 2018, p. 259).

A trama é uma parte dela, uma parte da própria identidade. Lá tem toda a raiva convertida em poder. Como Tuan mostra em *Paisagens do Medo*: “O medo da traição de um parente ou um amigo é muito diferente do medo de um inimigo que não pertence ao círculo familiar” (Tuan, 2005, p. 11).

Roxy foi avisada para não confiar na família. E mesmo assim continuou trabalhando com eles, mesmo depois dos avisos de Mãe Eva.

E, embora a cabeça esteja zonha e o pescoço esteja cheio de engrenagens girando, ela vira a cabeça e com um olho vê aquilo que estava procurando. Um único relance basta. O homem que está na maca ao lado dela preparado para receber o implante é Darrell, e sentado ao lado dele em uma cadeira está seu pai, Bernie (Alderman, 2018, p. 260).

Agora o seu pesadelo está virando realidade.

Como Allie dizendo que o seu poder era dela, ela vê o pai entre as camas não apenas ciente da ação, mas orquestrador daquilo. Ela percebe o jogo distorcido que foi: apesar de ter poupado a vida do pai após descobrir que havia sido o responsável pela morte de sua mãe, Roxy o banuiu. Sugeriu que ficasse em algum lugar perto da praia enquanto ela assumiria os negócios da família.

Com seu poder, seu inegável poder, ninguém se colocou em seu caminho.

Até que a sua família resolveu praticar o que homens revoltados já falavam em fóruns na internet: que se aquele poder deveria pertencer a alguém, deveria pertencer a eles.

Agora eles a ignoram. Estão trabalhando nele. Eles a costuraram – só por uma questão de higiene, talvez, ou pode ser que um cirurgião simplesmente não consiga ficar sem suturar um corte que abriu. Talvez o pai dela tenha mandado. Ele está ali. O próprio pai. Ela devia saber que deixá-lo vivo não bastaria. Para tudo há uma vingança. Uma ferida por uma ferida. Um machucado por um machucado. Uma humilhação por uma humilhação.

Ela tenta não chorar, mas sabe que está chorando: vazando pelos olhos. Ela quer esmagar todos eles no chão. A sensação está voltando aos braços e às pernas e aos dedos das mãos e dos pés, há um formigamento e um vazio e uma dor e ela tem a sua chance agora porque não há motivo algum para que Darrell não a mate, talvez ele pense que, com sorte, ela já esteja morta (Alderman, 2018, p. 260).

Pensando rápido, Roxanne consegue fugir dali se arrastando e se mantendo viva. Como a maioria das mulheres que tem a *trama* arrancada morre no ato, nem Darrell, nem o pai esperam que ela esteja viva.

Vemos que até nisso Roxanne é forte, ela sobrevive sem a *trama*.

Mas, se escapar do depósito enquanto sua trama era instalada no irmão foi fácil, se adaptar à nova realidade sem o poder será difícil.

3.3.5. Poder como identidade

— Essa não é você — ele diz. — Você não é assim.
 — Eu não sou mais quem eu era, meu amigo.
 — Você não tem como deixar de ser quem é. Você é Roxy Monke.
 Ela bufa.
 (Alderman, 2018, p. 301).

Não estava nos planos de Roxy logo após perder seus poderes estar em meio a um acampamento militar de soldadas descontroladas com o poder — somadas a uma droga que potencializava o poder, que ela mesma ajudava a comercializar — e assistir um estupro coletivo seguido de um massacre sem que pudesse fazer nada. Tudo isso acompanhada de Tunde, o jornalista bonito que ela já havia visto antes na festa de Tatiana.

Ele a reconhece e não entende por que ela não usa o seu poder, porque não defende as pessoas que estão sendo atacadas pelas mulheres drogadas pelo poder. Ele ainda não sabe que Roxy está “aleijada” (a palavra que ela mesma usa para descrever a sua condição atual).

Sem querer dar explicações ao rapaz, Roxy desconversa:

— Eu decidi que ia ficar nas sombras por um tempo — diz.
 Ele diz:
 — Mas essa não é você. Eu li sobre você.
 Ele hesita, depois arrisca.
 — Eu acho que você vai me ajudar porque pra você isso não custa nada. Por favor. Porque você é Roxanne Monke.
 Ela engole a saliva.
 E diz:
 — Verdade. Verdade, eu sou
 (Alderman, 2018, p. 302).

Todo o senso de identidade da personagem foi abalado aí: grande parte do que se formou do sujeito de Roxy veio do seu poder, do seu controle sobre a *trama* e todas as prerrogativas que vinham com isso.

Sem aquilo, ela já não sabe como habitar o mundo.

O eu soberano que Roxy construiu é desprovido de vulnerabilidade. Sem o poder, ela já não sabe quem é.

Roxy queria muito que isso não estivesse acontecendo. Se estivesse com seu poder, ela iria pular do lugar onde está se escondendo e matar aquelas mulheres. Primeiro as duas que estão perto da árvore — daria para pegar as duas sem que ninguém nem visse o que estava acontecendo. Depois as três com facas iriam vir para cima de você, mas daria para correr para a esquerda entre os dois carvalhos, e aí elas teriam que vir correndo de uma em uma. Aí você teria uma faca. Seria fácil. Mas não é essa a situação atual dela. E aquilo está acontecendo. Ela não pode impedir aquilo simplesmente com força de vontade. Por isso, ela olha. Para ser testemunha (Alderman, 2018, p. 308-309).

Estar novamente em uma posição de passividade forçada, uma posição em que nada mais resta senão testemunhar o inevitável a leva de volta para o seu começo da história: quando ela também não foi capaz de proteger a mãe. Quando ela se viu do lado de fora da arena do poder, desejosa por aquela substância sem conseguir acessá-la.

É como se naquele momento Roxy voltasse ao seu ponto de partida.

Roxy lembra uma vez quando ela e algumas amigas ouviram dizer que uma mulher estava batendo no namorado no meio da rua. Elas tinham que impedir que aquilo continuasse; você não pode deixar esse tipo de coisa acontecer no seu território. Quando elas chegaram lá, a moça estava sozinha, bêbada, se queixando no meio da rua, gritando e xingando. Elas encontraram o namorado, escondido no armário debaixo da escada, e, embora tenham tentado ser boas e gentis com ele, Roxy pensou: por que você não reagiu? Por que não tentou? Você podia ter encontrado uma frigideira para bater na cabeça dela. Podia ter encontrado uma pá. Qual é a vantagem de se esconder? E ali está ela. Escondida. Como um homem. Ela já não sabe mais o que é (Alderman, 2018, p. 312).

Para completar a confusão mental, ela se lembra do caso de um homem que se escondeu e a sua incompreensão perante a sua reação. Essa compreensão chega tardia, quando ela mesma se vê nessa situação.

Ainda assim, a crise instalada continua. “Como um homem”, em *O Poder*, acaba assumindo a mesma conotação negativa que mulheres tem em um mundo masculinista. Como um homem significa ser fraco, passivo, submisso. Sem poder.

Só que é exatamente o que Roxy é naquele momento e com isso, a certeza sobre si, a confiança que havia conquistado nos últimos anos se esfarela.

Se estar sem poder é não ser mais mulher, então o que ela é?

Dessa forma, Alderman consegue nos deslocar o problema da construção histórica e social de gênero, virando a situação pelo avesso. Roxy é mulher, mas não tem poder. O que isso significa em termos de identidade?

Roxy sacode a cabeça e lágrimas surgem nos olhos dela e Tunde tem uma sensação repentina de que seu coração se abriu, de que toda a armadura de metal em torno de seu peito de desenrolou de uma só vez.

Ele tem uma ideia vaga. Ele pensa na cicatriz que viu perto da clavícula dela, viu como ela protege a região. E como ela barganhou e ameaçou e cativou e no entanto... ele não viu... alguma vez ela machucou alguém na presença dele desde que Tunde estava na jaula? Por que ela estava se escondendo na selva, ela, uma Monke, ela, a mulher mais forte que já existiu? Ele nunca tinha pensado nisso até então. Fazia anos que ele não imaginava o que uma mulher podia ser sem essa coisa ou como ela podia ter perdido aquilo.

(Alderman, 2018, p. 313).

3.3.6. Uma hipótese para a causa do poder de Roxanne

Uma das hipóteses que surgiu para explicar a causa do tamanho poder de Roxanne está em uma passagem de *O riso de Medusa* já trazido na tese. Peço permissão para trazê-lo mais uma vez, recordando da força monstruosa que a raiva adquire, quando borbulha por tempo demais no interior de alguém:

Aquele que é ‘O Recalcado’ da cultura e da sociedade, quando retorna, retorna de modo explosivo, absolutamente devastador, espantoso com uma força nunca antes liberada, à altura da mais formidável das supressões: pois ao fim da época do Falo, as mulheres terão sido ou aniquiladas, ou elevadas à mais alta e violenta incandescência. Ao longo de sua história abafada, elas viveram em sonhos, em corpos calados, em silêncios, em revoltas áfonas. E com tamanha força em sua fragilidade: ‘fragilidade’, vulnerabilidade, à mesma medida de sua imparável intensidade (Cixous, 2010, p. 64-65).

Roxanne é a personificação dessa dinâmica tomando vida. Sua raiva, sua intensidade, seu medo ao tentarem trancá-la dentro do armário enquanto sua mãe era morta amargou de modo tão potente que quando a *trama* fez raiz em seu corpo carregou parte dessa intensidade.

Em *Amar para sobreviver: mulheres e a síndrome de estocolmo social* (2021), a autora Dee L. R. Graham propõe uma teoria universal do abuso interpessoal crônico, baseando-se no conceito da Síndrome de Estocolmo. Ao apontar para saídas e estratégias que possibilitem uma mudança social, ela faz uso da ficção científica feminista para se inspirar. Em “Temas que nos empurram do sobreviver ao viver”, ela seleciona quatro medidas que

podem revelar chaves de libertações para as amarras patriarcais as quais ainda estamos condicionadas.

São elas:

- a) Desconfiança
- b) Mulheres guerreiras
- c) O poder da conexão
- d) Linguagem

Particularmente no segundo tema, “Mulheres Guerreiras” — também chamado de “Honrar a nossa raiva” —, encontramos correspondências não apenas com a trajetória de Roxanne, mas com toda a proposta de *O Poder*:

Se nós aceitarmos a versão da realidade do patriarcado de que mulheres são pura luz e doçura, só amor e ternura, estamos abrindo mão da nossa força enquanto seres humanos, da nossa raiva e poder — e isso simplesmente fortalece o status quo (Graham, 2021, p. 268, grifos da autora).

Ao honrar a própria raiva, Roxanne está expressando todos aqueles sentimentos de uma menina que tanto desejava o poder fora do seu alcance. Se no livro *O Poder*, temos uma boa ideia da intensidade raivosa que impera sobre essa personagem, na adaptação do livro trazido pelo canal de *streaming Amazon Prime*, a atriz britânica Ria Zmitrowicz dá vida à personagem, e entrega alguns dos momentos mais catárticos da série.

Figura 1 - Ria Zmitrowicz como Roxanne em adaptação de *O Poder*.



Fonte: Ludovic Robert/Prime Video.

Lançada em 2023, criada por Sarah Quintrell e Raelle Tucker, a série de televisão é bastante fiel ao livro, embora tome algumas licenças poéticas: os saltos temporais desaparecem e — pelo formato em si — a personagem de Ros, filha de Margot tem maior participação na trama.

Figura 2 - Imagem de divulgação da série.



Fonte: Divulgação / Prime Video.

Além disso, a adaptação precisou materializar alguns elementos apenas sugeridos no livro, como a voz que Allie escuta, materializada como uma serpente (trazendo todo o simbolismo de Lillith e do profano feminino associado a construção da imagem feminina criada pela igreja católica).

Na mesma imagem, temos sagrado e profano em um só lugar: Eva que dá ouvidos a Lilith em *O Poder* é Allie, uma jovem que precisa fugir dos avanços sexuais do pai adotivo e que, com o nascimento da *trama*, consegue escutar uma voz dentro da sua cabeça.

Embora nunca tenhamos certeza de quem exatamente é essa voz, a quem pertence, temos a sugestão de que seria Lillith:

Allie diz: eu sempre tenho vontade de perguntar. Quem é você? Por um tempo eu fiquei me perguntando. Você é a serpente?
 A voz diz: ah, você acha que porque eu falo palavrão e mando você praquele lugar eu tenho que ser o diabo?
 Passou pela minha cabeça. E aqui estamos nós. Como eu posso saber qual lado é bom e qual é mau?
 (Alderman, 2018, p. 345).

Na série, em certos momentos nos quais Allie está conversando com a voz, esta é mostrada fisicamente como uma grande cobra, na qual a jovem faz carinho. Para garantir que seus planos darão certo, a voz indica que Allie faça o que for preciso, mesmo que para isso precise performar milagres que não são duradouros ou passar por cima de quem se coloca em

seu caminho.

A pergunta que você está fazendo é um erro. Quem é a serpente e quem é a Santa Mãe? Quem é mau e quem é bom? Quem convenceu o outro a comer a maçã? Quem tem poder e quem não tem? Nenhuma dessas é a pergunta certa (Alderman, 2018, p. 345).

Figura 3 - Allie Montgomery/ Mãe Eva



Fonte: Prime Video.

3.3.7. Uma outra forma de lutar

Ela está com medo.
Ela não está a salvo.
Ela sabe o que tem de fazer.
O único jeito de estar em segurança é dominando o lugar
(Alderman, 2018, p. 138).

A chegada de Roxy havia sido anunciada para Mãe Eva, como a soldada. O que a voz que Allie escuta em sua cabeça não podia contar era a amizade sincera que nasceria entre as duas. A conexão que as duas dividem é mais do que a voz havia pedido.

Roxanne Monke e Mãe Eva falam bastante nos dias seguintes. Descubrem as coisas que têm em comum e as seguram com o braço estendido para admirar os detalhes. As duas perderam a mãe, nenhuma das duas pertence exatamente a uma família.
— Gosto do jeito que você fala “irmã” aqui. Eu nunca tive uma irmã.
— Nem eu — diz Allie. —
Sempre quis uma — diz Roxy.
E elas ficam em silêncio por um instante
(Alderman, 2018, p. 126).

É diferente do que havia pedido, ameaça os planos que ela tem para Allie.

Afinal, o poder soberano não pode se colocar em vulnerabilidade em contato com outras pessoas, na interdependência que Butler menciona.

Com a perda do poder, como vimos, Roxanne perdeu a *trama* e sofre a perda da conexão com algo que ela considera tão forte quanto o próprio coração, mas lhe dá chance de experimentar a agressividade do outro lado, lembrar da vulnerabilidade e repensar qual a resposta que deve ser feita.

— Você quer a paz — diz Mãe Eva.
— Sim.
— Você quer a paz? Você quer assumir meu exército no Norte.
— Bem, sim
(Alderman, 2018, p. 339).

Duas chances ela tem de matar o próprio pai: quando descobre que ele mandou matar a mãe e depois da traição. Em todos, ela manteve.

Ao final do livro, ela avalia:

— Eu realmente devia matar você — diz Roxy.
— Verdade. Devia. Não dá pra se dar ao luxo de ter coração mole, menina.
— Vivem me dizendo isso. Talvez eu tenha aprendido minha lição. Demorou
(Alderman, 2018, p. 353).

Ela finaliza a sua jornada conversando com o pai — mas há uma mudança óbvia na dinâmica: ela não é mais a filha deslumbrada que conhecemos no começo do livro. Sabe quem é o pai e desconfia dele. Ao mesmo tempo, diferente de Allie ou Margot — cuja filha jamais vai se recuperar do ataque que sofreu de Darrell —, Roxy nega o desejo pela dominação mundial escapando da armadilha apresentada por Butler: “Se a destrutividade é uma pulsão ou uma característica das relações sociais, essa é uma questão para a qual ainda não temos resposta” (Butler, 2021, p. 119).

Roxanne pode ter perdido o seu poder, refeito a própria identidade, mas o que ela ganha em troca é a medida do alerta e desconfiança perante o outro e a interdependência necessária: “É precisamente porque podemos destruir que temos a obrigação de saber por que não devemos destruir e evocar os contrapoderes que freiam essa capacidade de destruição” (Butler, 2021, p. 119).

Enquanto isso, os que ainda tem o poder — ou a ilusão de um poder — continuam fazendo, “porque eles podem”.

Quando o poder existe? Apenas no momento em que é exercido. Para a mulher com uma trama, tudo parece uma luta.

UrbanDox diz: faça.

Margot diz: faça.

Awadi-Atif diz: faça.

Mãe Eva diz: faça.

E você pode voltar atrás na ordem que deu ao relâmpago? Ou: ele volta para a sua mão?

(Alderman, 2018, p. 352-353).

Ela é a pessoa mais capacitada para falar sobre poder: ela o teve, ela o perdeu, ela resignificou o que significa esse poder. Quando se tem o poder, mas a forma de lidar com o poder continua sendo a mesma, nada se muda e a história apenas se repete. Sua última frase mostra que ela fez as pazes com o poder.

3.3.8. Da Vítima ao Monstro

A jornada de Roxanne e de Allie — que vamos comprovar — se afiniza com a jornada Da Vítima ao Monstro: 1) Vítima que não sabe de si; 2) Chamada à desventura; 3) Consciência da própria vulnerabilidade; 4) A maçã ou a transmissão de conhecimento; 5) O nascimento do monstro; 6) A primeira garra; 7) Os cabelos de Medusa, 8) Hidra sem cabeça e 9) Proatividade monstruosa.

Segue tabela:

Tabela 7 - Da Vítima ao Monstro em *O Poder*

DVAM	Roxanne	Allie
Vítima que não sabe de si	O dia das meninas: Roxy testemunha a morte da mãe e a sua <i>trama</i> nasce em meio ao momento traumático	O dia das meninas: Allie quase é abusada sexualmente do seu pai adotivo e a sua <i>trama</i> nasce em meio ao momento traumático. Além disso, ela começa a escutar a voz.
Chamado à desventura	Ela é acolhida pela família do pai e começa a participar dos negócios da família, sendo usada para amedrontar inimigos do pai.	Ela vai até o convento, onde encontra meninas como ela. Lá ela descobre que consegue fazer coisas que as outras não podem, como medir o poder das outras, performar pequenos milagres e até manipular a vontade das pessoas.
Consciência da própria vulnerabilidade	Apesar de vários planos irem bem, em uma das situações, acaba descobrindo que o pai é o verdadeiro culpado da mãe dela.	Roxy ainda resiste aos chamados da voz para ela. Em um desses momentos, sua identidade é quase descoberta e chega a ser expulsa do convento.
A maçã ou a transmissão de conhecimento	Allie a encontra e a informa que ela será a sua soldada. Ela ainda lhe diz que Roxy não deve confiar nos homens da sua família.	A voz pede que ela cruze o limite de onde ela foi até agora e ela, ao manipular a irmã que a expulsou do convento, acaba matando-a e firmando seu local ali, como entidade religiosa.
O nascimento do monstro	Roxy ganha grande popularidade e ajuda	A partir daí, seus ataques se tornam cada vez mais sutis e

	grandes batalhas para Mãe Eva.	frios.
A primeira garra	Ela escuta de Mãe Eva que pode ser considerada como presidente, no lugar de Tatiana, que se mostra instável.	Allie decide não dar o Norte para Roxanne comandar, agora que ela perdeu a <i>trama</i> .
Os cabelos de Medusa	As meninas do acampamento se vingam de Darrel por ela.	As meninas do acampamento se unem e matam Darrell recuperando a trama de Roxanne
Hidra sem cabeça	O poder dela é tirado, mas Roxy ainda mantém a sua vida.	Ela descobre que o poder de Roxanne foi tomado dela e que perdeu a sua soldada.
Proatividade monstruosa	Roxy consegue entrar em termos com o poder, e ao mesmo tempo que se torna mais desconfiada do pai e dos homens da família, não os mata e conversa alguma relação. Ela não é a favor de uma guerra.	Ela tenta entender melhor o que é a voz, e tenta encontrar em meio as suas sugestões o que deve fazer em seguida.

Fonte: A autora, 2023.

Na próxima e última parte, vamos falar sobre a proatividade monstruosa e refletimos como a fúria coletiva se conecta com a monstruosidade feminina.

3.4. A audácia de sobreviver

Individual ou coletivo, o medo alucina, paralisa ou dinamiza, ou seja, produz os mesmos efeitos da valentia.

“Sobre o medo”: Capítulo XVII - Montaigne

Nesta última seção da tese cabe fazer um apanhado do que vimos até agora, assim como trazer uma análise comparativa da estrutura. Em geral, o que temos na história é uma tensão narrativa. O que isso significa? Que quanto mais a história progride, mais os eventos vão se intensificando e maiores são os riscos. Esse padrão acompanha muitas das histórias tidas como romance e com *O Poder e Mulheres Empilhadas* não é diferente.

Afinal, se no começo a advogada paulista enfrenta um tapa do namorado que a lembra da violência que levou sua mãe, ao longo da sua trajetória, ela se vê chafurdada em um caso de feminicídio com diversos homens mais do que dispostos a fazer com ela o que o pai fez com a progenitora — e como prova, temos os corpos de Txupira, Rita e Carla para provar. De modo que, quando ela precisa enfrentar Amir de novo, ela tem mais consciência do risco que corre. Já em *O Poder*, se os riscos antes das personagens estavam sobre suas próprias vidas, com a mudança geopolítica que se insere, as personagens começam a lutar também pela ideologia que se armou.

3.4.1. Uma estrutura menos rígida

A jornada não pode ser pensada com uma rigidez organizacional, isto é, com os eventos precisando respeitar necessariamente a mesma ordem.

Essa decisão nasceu de dois motivos.

- a) A estrutura segue uma linguagem rizomática e não arbórea, o que significa que ela não se comporta como uma linha reta, mas como um redemoinho.
- b) Dependendo de como é contada essa história, como vamos apresentar os eventos podem mudar e fez sentido pensar em uma estrutura que abraça essa

gama de possibilidades.

Por exemplo, *O Poder* é narrado de trás para a frente. A primeira parte dita “Faltam 10 anos” (p. 17) e vai passando até o momento da revolução. Se eu quisesse narrar, por exemplo, a história de uma mulher já madura com um passado que esconde esse seu contato com vulnerabilidade e monstruosidade, como eu mostraria os passos dessa estrutura? Se eu quisesse investir em um *Multiplot* ou em uma história de estrutura fragmentada como narrativas de perdas de memória em que a personagem aos poucos vai tomando consciência do que se é ou quem foi?

A estrutura precisa ganhar flexibilidade para dar conta da diversidade de histórias que temos a contar. Afinal, a estrutura está aqui para servir à história, não o contrário.

Tabela 8 - Da Vítima ao Monstro nas obras *Mulheres Empilhadas* e *O Poder*

DVAM	<i>Mulheres Empilhadas</i>	<i>O Poder</i>
Vítima que não sabe de si	O dia do tapa de Amir	Quando o dia das meninas acontece e as personagens são atacadas
Chamado à desventura	Chamada para cobrir mutirão no Acre	As meninas acordam o poder
Consciência da própria vulnerabilidade	A advogada paulista percebe o padrão nas vítimas como sua mãe no tribunal.	Mesmo com o poder, muitas meninas ainda estão presas ou sendo agredidas por homens
A maçã ou a transmissão de conhecimento	Carla explica o que sabe dos casos para a advogada paulista e ela prova Daime pela primeira vez.	Margot se enche de coragem e decide enfrentar Daniel nas eleições, Allie começa a se assumir como líder religiosa, Roxy treina a trama
O nascimento do monstro	A advogada paulista tem o primeiro momento onírico com a índia da pedra verde e experimenta o ódio multiuso.	Tatiana dá golpe de estado no marido, Margot dá um choque publicamente em candidato no meio do debate, Roxy

		mata os assassinos da mãe.
A primeira garra	A advogada paulista se arrisca, tira uma foto que prova o envolvimento de um membro do júri com o advogado de defesa e esta foto é publicado no jornal	As mulheres conseguem dar o primeiro golpe, mas Roxy é pega numa emboscada pela família e perde o seu poder.
Os cabelos de Medusa	Em momento onírico, as mulheres matam em conjunto os assassinos de Txupira	As meninas do acampamento se unem e matam Darrell recuperando a trama de Roxanne
Hidra sem cabeça	Uma por uma, as mulheres que ajudam no caso de Txupira vão caindo: primeiro, Rita. Depois, Carla.	O roubo da <i>trama</i> tem repercussões graves: a filha de Margot é ferida por Darrel e é informado que ela jamais vai se recuperar.
Proatividade monstruosa	A advogada paulista, que restou, com o seu caderno de mulheres empilhadas encontra um modo de agir no mundo não esquecendo da própria vulnerabilidade: ao mesmo tempo que se protege de Amir, alerta outra menina no banheiro sobre ele.	Ao mesmo tempo que algumas mulheres avançam com as perdas, decidindo-se pela guerra, Roxy recua e encontra o seu próprio equilíbrio de poder.

Fonte: A autora, 2023.

a) A vítima que não sabe de si

Por superproteção, pouca idade ou circunstâncias especiais, a personagem feminina não tinha total consciência do risco que corria ou ainda corre. No caso da advogada paulista

em *Mulheres Empilhadas*, por exemplo, o trauma com a mãe colocou uma mancha nesse passado que a impediu de enxergar com clareza o que de fato ocorria.

b) Chamado à Desventura

Diferente do herói de Campbell, que embarca em uma aventura voluntariamente para vencer desafios — ainda que haja uma recusa do chamado — a personagem feminina é lançada para uma desventura, é posta em choque com um limiar de alteridade que, se ela desconfiava fazer parte de sua experiência, ainda não havia entrado em contato.

c) Consciência da própria vulnerabilidade

Uma situação ou um conjunto de situações diferentes a farão dar de encontro com a própria vulnerabilidade, mas ela ainda não sabe como reagir a isso tampouco reuniu recursos para se defender. Ela ainda não recebeu a maçã ou lhe foi transmitido o conhecimento, que em geral fica inacessível para si,

d) A maçã ou a transmissão de conhecimento

Ela recebe o poder ou o conhecimento, recursos que vão dando mais recursos e explicando melhor a extensão da vulnerabilidade. É quando a advogada paulista percebe o padrão nos casos de feminicídios. É quando Allie recebe a voz que fala em sua cabeça a ajuda a escapar do pai adotivo. É quando Roxy treina o seu poder e se encontra com Allie.

e) O nascimento do monstro

Ela começa a testar os limites, começa treinando o que sabe e testando até ainda pode ir. Seus gestos ainda são incertos. É aqui que Margot ataca um candidato em rede nacional no meio da sua eleição para virar governadora. Ela não fez isso como uma estratégia, simplesmente aconteceu, ela não conseguia mais esconder a raiva como sempre pode.

f) A primeira garra

Ela teve a primeira vitória ou acha que teve a primeira vitória. Agora seus movimentos são mais certos e ela já atua como quer, sem uma postura de desculpas. Talvez acabe firando alguém, mas é um momento que terá alguma ação individual com mais agência.

g) Os cabelos de Medusa

Ela encontra outras mulheres como ela e começa a trabalhar agora em equipe. Dessa união, os primeiros frutos podem começar a vir. Mas nem tudo são vitórias, pois logo depois, haverá uma queda.

h) Hidra sem cabeça

Uma ou algumas das integrantes vão cair. É o momento que a sociedade masculinista se vingará da rebeldia do monstro e, como não pode cortar todas de uma vez, tira uma ou mais cabeças de Hidra. Isso obriga que toda a organização tenha que gerenciar as perdas e entender os novos caminhos. Dependendo do caminho da história, a Hidra se desfaz e cada uma segue o seu caminho diferente.

i) Proatividade monstruosa

A sobrevivente ou as sobreviventes aprenderam que, não importa o quão poderosas sejam, baixar a guarda em um ambiente hostil à sua existência pode ser fatal e por isso, desenvolvem a proclividade monstruosa.

Em outras palavras, as que sobrevivem se tornam cautelosas com o que possuem e aprendem a viver equilibrando o que aprenderam com o medo e com o poder.

3.4.2. A proatividade monstruosa — ou o que há de tão amedrontador na fúria coletiva feminina?

Figura 4 - Orestes pursued by the Furies, 1862, de Adolphe-William Bouguereau



Fonte: Chrysler Museum of Art.

Parte do horror perpetrado por certos exemplos da monstruosidade feminina está no fato de que a criatura não é apenas uma, mas várias em uma só. A hidra tem diversas cabeças, não uma só. Medusa é uma gárgula com várias cobras acopladas ao couro cabeludo. Mesmo monstros ligados ao feminino como enormes aranhas contam com várias pernas. Diversos monstros femininos se articulam pela movimentação de um coletivo, um coletivo pavoroso que o torna ainda mais monstruoso. Seria esse pavor do coletivo feminino um prenúncio do poder que ele teria em desamarrar velhas opressões?

Margrit Shildrick em seu livro *Embodying the Monster* (2012) traz algumas correspondências entre o monstro e a figura feminina que nos interessa percorrer aqui.

Face às vulnerabilidades potenciais expostas pelo outro corporificado, o ideal do sujeito humanista da modernidade, supostamente plenamente presente para si, autossuficiente e racional, só pode ser mantido com base numa série de supostas exclusões. O que é diferente deve estar localizado fora dos limites do próprio, nos negros, nos estrangeiros, nos animais, nos deficientes e nas mulheres; em suma, em todos os que possam ser vistos como monstruosos³⁵ (Shildrick, 2012, p.5, tradução nossa).

³⁵ In the face of the potential vulnerabilities exposed by the embodied other, the ideal of the humanist subject of

O monstro é uma forma de corporificar o diferente, o transgressor, o outro. Ocupando o local de alteridade em uma sociedade machista, a correlação entre monstro e feminino se justifica dessa correspondência, a percepção de que o corpo feminino se diferencia do ideal tradicional do ser masculino “universal”.

Cohen em *Monster Culture (1996)* comenta sobre o assunto: “O outro feminino e o cultural são monstruosos por si só na sociedade, mas quando ameaçam se misturar, toda a economia do desejo fica sob ataque”³⁶ (Cohen, 1996, p.15). Na estrutura Da Vítima ao Monstro, o momento em que a vítima se vê como um “monstro”, ou seja, que começa a encontrar caminhos menos óbvios em sua subjetividade, é também um momento de liberdade. Afinal, ser um “monstro” significa ser caçado pela sociedade, refletindo a marginalização e o estigma social.

Enquanto resistirmos à tentação de cristalizar a alteridade e reconhecermos que não podemos reduzir o monstro a um significado singular, então as sobreposições entre o feminino e o monstruoso podem ser altamente produtivas. Não se trata, portanto, de mulheres ou monstros reais que mantêm uma relação simplista de oposição com os homens ou com seres humanos corporificados normativamente, mas antes que uma forma de despojar uma suposta ameaça do seu perigo é apontar não apenas a sua não-existência ao padrão dominante, e atribuindo-a à diferença binária, mas fixando-a em uma rede de qualidades degradadas³⁷ (Shildrick, 2012, p. 28-29, tradução nossa).

Com o cuidado de não tentar cristalizar a ideia do monstro, podemos usá-lo como ponto de partida para explorar a subjetividade do outro em sociedade. No caso desta correspondência entre mulher e monstro, temos a monstruosidade feminina.

Algo que me interessa nas figuras monstruosas que tomam a forma de mulheres em geral é o enfoque em seu caráter múltiplo. Volto a questionar: será que tal padrão indica o caráter revolucionário do coletivo feminino?

Em *Amar para sobreviver: mulheres e o síndrome de estocolmo social*, Graham argumenta:

modernity, supposedly fully present to himself, self-sufficient and rational, can be maintained only on the basis of a series of putative exclusions. That which is different must be located outside the boundaries of the proper, in black people, in foreigners, in animals, in the congenitally disabled, and in women; in short in all those who might be seen as monstrous.

³⁶ Feminine and cultural other are monstrous enough by themselves in society, but when they threaten to mingle, the entire economy of desire comes under attack

³⁷ So long as we resist the temptation to stabilise otherness, and recognise that we cannot reduce the monster to a singular meaning, then the overlaps between the feminine and the monstrous can be highly productive. It is not, then, a matter of actual women or monsters standing in some simplistically oppositional relationship to men or to normatively embodied human beings, but rather that one way of stripping a putative threat of its danger is by pointing up not only its non-identity to the dominant standard, and assigning it to binary difference, but by fixing it within a network of degraded qualities.

A amazona ou guerreira é um arquétipo que nos faz lembrar da força, da raiva e do poder que são necessários para agir, mesmo que de forma não violenta. As mulheres precisam aprender a sentir e reivindicar sua raiva assim como os homens precisam expressar verbalmente a raiva deles em vez de transformá-la em agressividade fora de lugar (Miller, 1983) A fantasia de masculina de uma nação de amazonas que odeiam os homens revela o conhecimento (inconsciente) deles sobre a profundidade da raiva (reprimida) das mulheres e revela o medo dos homens de que as mulheres possam, um dia, agir movidas por essa raiva e se vingar das atrocidades patriarcais cometidas contra elas. Em vez de nos sentirmos culpadas ao entender essa fantasia masculina, deveríamos nos lembrar do quão justa é a raiva coletiva das mulheres (Graham, 2021, p. 268-269).

Temos esta figura da amazona ou da guerreira tanto em *Mulheres Empilhadas* quanto em *O Poder*. A raiva nascida desse movimento de consciência acerca da própria vulnerabilidade é transformada: fará a protagonista conhecer as índias da pedra verde e lá, iniciar um processo de empoderamento com uma reparação vingativa e um catarse da violência sofrida, saindo do local da vítima, a quem tem a violência apontada para si, mas aquela com agência que fará uso da violência para se proteger e para vingar-se:

Nastya coloca as pontas dos dedos na garganta dele e faz com que ele fale. Não são palavras dele. A boca se move e sua voz murmura, mas não é ele que fala, não é.

Sua garganta mentirosa diz:

— Obrigado.

Irina põe o pé na axila dele e puxa o braço direito, que queima com choques. A carne das articulações se contorce e se revira. Ela desencaixa o braço. Magda puxa junto com ela, e elas arrancam o braço. As outras estão nas pernas e no pescoço, e no outro braço, e no ponto de sua clavícula que abrigou sua ambição. Como o vento tirando folhas de uma árvore, inexorável e violentamente. Elas arrancam a trama, macia e contorcida, do peito ainda vivo, pouco antes de arrancarem a cabeça, e por fim ele está quieto, os dedos delas escurecidos pelo sangue (Alderman, 2018, p. 335).

Já em *O Poder*, entendemos que o processo catártico é feito de modo interno, descobrindo as próprias sombras e criando em si um corpo monstruoso capaz de se defender. Seria então a solidariedade uma forma de unir as nossas fúrias e dar permissão de expressar a nossa raiva? Como o grupo pode proteger nesse sentido?

Uma das formas está na vingança. No trecho a seguir, veremos como Roxy será vingada, quando mulheres acertam as contas com Darrell, que havia tomado da sua soldada mais poderosa o seu poder:

A distância, ele ouve as mulheres começarem a cantar uma música, uma melodia que ele já ouviu elas cantarem, mas que se recusam a explicar.

Ele vê os olhos cheios de raiva das mulheres que o observam na fábrica. E descobre uma coisa. Um fato simples que deveria ter sido óbvio desde o começo, caso ele não estivesse evitando se dar conta. As mulheres não estão felizes de ver o que ele fez nem estão felizes por saber que ele pode fazer aquilo. Aquelas vacas estão simplesmente olhando para ele: bocas fechadas como a terra, olhos inexpressivos como o oceano. Elas descem as escadas internas da fábrica em fila, organizadamente, e marcham em direção a ele como se fossem uma. Darrell emite

um som, um grito de quem está sendo perseguido, e sai correndo. E as mulheres vão atrás
(Alderman, 2018, p. 333).

Em ambas as cenas, percebemos que elas não costumam andar sozinhas, mas em grupos. Isso é muito inteligente se considerarmos que a solidariedade, como bem sintetizado por André Comte-Sponville, “é uma maneira de se defender coletivamente” (Comte, 2002, p. 32).

3.4.3. A irmandade como estratégia de sobrevivência.

Apesar de concordar com as palavras de Comte, gostaria de trocar a palavra “solidariedade” pela palavra “irmandade” neste contexto. Recordo que no livro *Amar para sobreviver: a síndrome de estocolmo social* (2021), a autora defende a ideia de que as mulheres vivem em um estado em sociedade tal como a Síndrome de Estocolmo, em que as vítimas nutrem algum tipo de afeto pelo seu algoz como uma estratégia de sobrevivência. Por meio de alguns livros de ficção científica, a autora tece outras formas de sobrevivência para mulheres e uma delas é a união.

Nos livros que analisamos, temos dois exemplos dessa irmandade sendo formada. Como já foi visto anteriormente, temos o inesperado nascimento desse laço entre Roxanne e Allie em *O Poder*:

Roxanne Monke e Mãe Eva falam bastante nos dias seguintes. Descubrem as coisas que têm em comum e as seguram com o braço estendido para admirar os detalhes. As duas perderam a mãe, nenhuma das duas pertence exatamente a uma família.
— Gosto do jeito que você fala “irmã” aqui. Eu nunca tive uma irmã.
— Nem eu — diz Allie. —
Sempre quis uma — diz Roxy.
E elas ficam em silêncio por um instante
(Alderman, 2018, p. 126).

Já em *Mulheres Empilhadas* observamos, esse laço se formar gradualmente entre a figura da advogada paulista e a promotora Carla:

— Com você é diferente — falou ela. — Não é formalidade. Você é a irmã que o Acre me deu.
Senti um enorme carinho por ela
(Melo, 2019, p.187).

Até aqui pudemos perceber que os livros analisados na tese carregam diversas

similaridades: ambos tratam de violência de gênero, ambos possuem personagens que são filhas dos assassinos das próprias mães e — o ponto mais significativo para a tese — ambos exibem morte das suas personagens mais poderosas: a morte simbólica de Roxanne em *O Poder* e a morte matada de Carla em *Mulheres Empilhadas*. Nossa missão aqui foi mostrar como as personagens construídas por Naomi Alderman e Patricia Melo se diferem da tentativa pueril da mulher forte, pois a força que observamos nelas não reside no esquecimento do medo, e sim em como elas conseguem lidar com esse sentimento, a ponto de se tornar arma nas mãos de quem precisa sobreviver.

Outro ponto que levanto aqui é a proatividade monstruosa.

Ao mesmo tempo que a proatividade monstruosa avança com agressividade e ousadia, munida pelo tempo calada, ela entende quando não é hora de agir. Sabe quando é hora de conjurar uma “porta falsa”.

Na realidade, a proatividade monstruosa pede por uma nova observação cautelosa acerca de conceitos como agência e poder. Esta observação nasce da influência de algumas feministas como Luce Irigaray Héléne Cixous e Rosi Braidotti.

Por exemplo, Irigaray nos instiga a questionar a natureza do poder nas culturas masculinistas. Ela adverte o risco de simplesmente redistribuir o poder, sem questionar a estrutura fundamental do poder, o que, de alguma forma, acaba reforçando a ordem patriarcal. Para isso, seria necessário subverter essa ordem, rejeitando uma noção de poder modelada nos moldes masculinos.

Amy Allen, no artigo “Feminist perspectives on power” (2005), publicado no site *Stanford Encyclopedia of Philosophy* argumenta que o trabalho de Irigaray sobre a diferença sexual sugere uma concepção alternativa de poder, um poder transformador que se baseia em uma economia única para as mulheres.

De maneira semelhante, Héléne Cixous — assim como Mary Wollstonecraft — afirma que “os poderes da mulher” não se baseiam em dominar ou exercer poder sobre os outros, mas, em vez disso, são uma forma de “poder sobre si mesma” (Allen, 2005).

Se a forma do poder sempre for a mesma, como nos diz o trecho de *O Poder*, a história nunca deixará de se repetir:

A forma do poder é sempre a mesma; é a forma de uma árvore. Da raiz ao topo, com o tronco ramificando-se e voltando a se ramificar, espalhando-se por uma área cada vez maior em dedos esquadrinhadores sempre mais finos. A forma do poder é o esboço de algo vivo que força seu caminho rumo ao exterior, enviando seus finos ramos um pouco mais longe, e depois ainda um pouco mais longe. É essa a forma dos rios que levam ao oceano – dos filetes para os arroios, dos arroios para os riachos, dos riachos para as correntezas, com o enorme poder

acumulando-se e jorrando, tornando-se cada vez maior até se lançar no grande poderio do mar.

É a forma que o relâmpago assume ao deixar os céus para atingir a terra. O rasgão bifurcado no céu se transforma num padrão sobre a pele ou sobre a terra. Esses mesmos padrões característicos afloram em um bloco de acrílico atingido por eletricidade. Enviamos correntes elétricas por circuitos e interruptores posicionados de maneira bem-organizada, mas a forma que a eletricidade deseja assumir é a de algo vivo, de uma planta, de um galho nu. Um ponto de ataque no centro, com o poder indo em busca do espaço à sua volta

(Alderman, 2018, p. 15).

Como o próprio livro atesta, esta não é a forma do poder, é a forma da dominação.

Por isso, a proatividade monstruosa se equilibra nesses extremos: a capacidade de se unir com a lembrança de que somos diferentes, a afirmação por liberdade com a consciência da própria vulnerabilidade. Assim, coletivo e singular, o afirmativo e o estratégico armam a proatividade monstruosa que ora avança, ora recua, ora se utiliza da união para ganhar espaço, ora destaca a vivência individual com as especificidades de cada uma. A proatividade monstruosa, mais que um conceito, se estabelece como um dispositivo, que pode ser usado para gerenciar os desafios e particularidades de continuar avançando enquanto mulher em um cerco masculinista.

3.4.4. Escrever para se inscrever no mundo (e sobreviver)

E assim chegamos ao fim, assim navegaram nossas personagens: Carla, em meio a um mar de corpo empilhados e Roxanne, mergulhada até os dentes em seu poder oceânico.

Ao analisar personagens femininas em um contexto de violência, podemos perceber uma dinâmica peculiar em relação com o entorno. Não é o medo, mas a estratégia de se adquirir consciência da própria vulnerabilidade que faz com que a advogada paulista de *Mulheres Empilhadas* ou com que Roxy de *O Poder* possam sobreviver. É a partir desta clareza sobre si própria e as circunstâncias do ambiente a sua volta que ocupar espaços e se mover em direção a própria liberdade é possível e seguro.

Como a escrita feminina é também denúncia, percebemos a fina linha que separa e aproxima as instâncias da realidade e da ficção. Pois para cada livro, obra, ensaio, teoria crítica de uma autora que se propõe disseminar emancipação feminina, houve uma mulher que sobreviveu.

Juntas, formamos um tecido vibrante que une arte e vida, páginas e horas, tinta e

sangue, sobrevivência e morte em uma trilha de corpos empilhados, poderes negados de uma sociedade que ama — e lucra — com a ideia da mulher desde que limitada a um ambiente controlado, a uma só espécie de narrativa. Uma ideia que se limita a repousar suas asas nas manchetes de outro feminicídio ou, quem sabe, em uma campanha de publicidade.

Esta tese foi uma das formas que encontrei de resistir, sobreviver e convidar colegas que encontrem suas próprias estratégias para seguir caminhando em companhia das muitas vozes femininas deixadas nesse gigantesco papel de parede, um, que vamos pouco a pouco destruindo com nossas garras, canetas e dentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o momento que decidi fazer doutorado para estudar personagens femininas, a minha ideia já era se desvencilhar de armadilhas simbólicas entre o sagrado e o profano que amarravam representações femininas com um viés parceiro de um contexto masculinista, berço também da violência de gênero.

Durante esses quatro anos, fui exposta a uma série de textos e teorias abrangendo monstros, morte, feminismo, poética gótica, além de ter usufruído do contato com minha orientadora e demais colegas. Nesses encontros, pude repensar as minhas visões, afinar estratégias e refazer caminhos. Esta tese precisou ser refeita várias vezes até chegar no estado que está hoje.

Além disso, houve uma parte prática — muito em função da pandemia e uma interminável mudanças de casas — que me fez vivenciar algumas das experiências que antes apenas estudava. Tendo a oportunidade de vivê-las, pude compreender na pele a vulnerabilidade que tanto estudei e também compreender que havia estratégias políticas mais eficazes que outras.

Algo que não mudou na tese, no entanto, mesmo com as diversas versões e desvios ao longo do caminho, foi o interesse genuíno em ofertar algo para dentro e para fora dos muros da universidade. E aqui chegamos: uma estrutura narrativa que pode ser usada tanto como chave de análise de outras obras que se ocupem em narrar sobreviventes da violência de gênero quanto como fonte de inspiração para novas histórias, que se comprometam a se desvencilhar das chaves sagradas e profanas, buscando se conciliar com as próprias sombras na busca de uma existência possível

Ela pode ser usada por escritoras e escritores de todo e qualquer gênero que anseiem criar histórias divorciadas de um sistema de representação que não deu conta de suas vivências. Pode também ser usada como chave de análise por pesquisadoras e pesquisadores que busquem, como eu, respostas na literatura para certos dilemas em seu contexto político, com um interesse pelos conceitos do gótico, do sombrio e do monstruoso.

Uma estrutura que possui viés feminista e se ancora na possibilidade de usar a força do coletivo sem esquecer as nossas vulnerabilidades e as constrições do mundo em que habitamos.

Para isso, cada momento foi fundamental para se chegar a esse resultado.

Primeiro foi necessário, mostrar como a tese acredita na chave dupla entre ficção e realidade: se um certo conceito de realidade molda histórias, podemos perceber que certas histórias podem ajudar a remodelar o mundo a nossa volta — como foi dito no primeiro capítulo com o caso de Charlotte Gilman, que ajudou uma mulher diagnosticada de histeria não perder a sanidade e ainda fez o médico repensar como lidava com as pacientes. Para isso, apresentamos alguns modos da realidade mudar a ficção e vice-versa.

A transmissão de conhecimento, algo tão caro às personagens das obras analisadas, também se mostra como força da tese, que encara a literatura como uma transmissão das vivências femininas, ecoando o manifesto de Cixous em *O riso de Medusa*.

Em seguida, foi percebido na tese a associação destas obras com o gótico, apoiada na tríade de Júlio França: o locus horribilis, a presença fantasmagórica do passado e o monstro. Comprovada essa associação, foi feito um pequeno desvio ao tratar do Gótico Feminino, recusando respeitosamente esse termo, pois no entendimento da pesquisadora e se apoiando nas teóricas do feminismo, não há como pensar em uma massa homogênea na hora de contar histórias sobre mulheres e há nuances que precisam ser consideradas.

No segundo capítulo, inspirada pela tríade de Júlio, a possibilidade de se criar uma estrutura surgiu: formada principalmente pela presença do monstro.

Antes de investir na apresentação dessa jornada, foi necessário apresentar as principais estruturas narrativas já criadas, evidenciando a não correspondência delas com o tipo de histórias abordadas — de sobreviventes da violência de gênero, mas que poderiam ser sobreviventes de outros tipos de violência. Por esse motivo, apresentamos as estruturas: Jornada do Herói, Jornada da Heroína e Promessa da Virgem.

Por fim, o terceiro capítulo foi o momento de apresentar a estrutura, mergulhando em certas partes e concentrando nossos esforços em temas já apresentados no primeiro capítulo, mas criando abrangência e se conectando a uma jornada das personagens femininas. Para isso, foi interessante explicar o conceito da “mulher forte”, um tipo de respostas ineficaz à má representação de personagens femininas e orientar a jornada nos livros estudados.

Então foi a hora de apresentar brevemente a jornada, dando destaque ao momento que dá nome ao capítulo “Onde as fortes não têm vez”, mostrando a necessidade de uma estratégia capaz de lidar com as nuances de uma vivência feminina em sociedade masculinista. Nas palavras de Braidotti, uma estratégia capaz de acompanhar “as novas imagens de pensamento”.

Essa estratégia foi provisoriamente chamada de “proatividade monstruosa”, inspirada

nos conceitos de Luce Irigaray e Rosi Braidotti. É este o “elixir” que a personagem que cruza a travessia Da Vítima ao Monstro recebe. A capacidade de circular tanto pela força afirmativa da agressividade, quanto o recuo estratégico que deriva não de uma covardia, mas de uma profunda consciência da sua própria vulnerabilidade e do risco que ainda corre em sociedade. Afinal, como verificamos na seção “A questão do medo”, a bravura favorece apenas os já favorecidos pelo sistema vigente. Por fim, no desfecho de nossa caminhada, foi mostrado como essa força monstruosa e coletiva esteve presente nas representações monstruosas de mulheres, citando de exemplo Medusa e Hidra, o potencial transgressor da união feminina que já gerava ansiedade e pavor.

Seria possível na primeira parte de *Da Vítima Ao Monstro*, investigar mais do próprio conceito de vítima do que o do monstro. Também seria possível utilizar a estrutura cotejando com outras obras contemporâneas. Duas fortes candidatas seriam o filme *Doce Vingança* (2020) e o livro *Mariposa Vermelha* (2023), da autora premiada Fernanda Castro e publicado pela editora Suma. Fica de desejo continuar esta pesquisa, percorrendo novas obras e aprofundando os conceitos aqui inaugurados, testando novas histórias e conectando o nosso fazer criativo com o movimento político necessário para seguir resistindo.

REFERÊNCIAS

- ALDERMAN, Naomi. *O poder*. Tradução de Rogério Galindo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- ALLEN, Amy. Feminist Perspectives on Power. In: ZALTA, Edward N.; NODELMAN, Uri (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/ENTRIES/feminist-power/>. Acesso em: 28 out. 2023.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. Nova York: Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith. *A força da não violência: um vínculo ético-político*. Tradução de Heci Regina Candiani. Prefácio de Carla Rodrigues. São Paulo: Boitempo, 2021. 168 p.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Business, 2019.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2000. p.165-205.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre/Jane Eyre: An autobiography*. Tradução e notas Doris Goettens. Edição bilíngue. São Paulo: Landmark, 2010.
- BRUHM, Steven. *The Contemporary Gothic: Why We Need It*. In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. Londres Nova York: Routledge, 2014.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CARVALHO, Alessandra Regina de. Identidade e representação feminina em A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. *Revista Ribanceira*, v. 18, p. 29-39, jul./set. 2019.
- CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CHICONELLI, Giovana Coutinho. Vítimas ou heroínas? Representação feminista de personagens do gênero feminino em filmes de terror slasher na trilogia rua do medo. *Revista Miquel*, v. 6, n. 6, jan./jul. 2022.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- CLOVER, Carol J. Her body, himself: gender in the slasher film. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *The dread of difference: gender and the horror film*. 2. ed. Nova York: University of

Texas Press, 2015, p. 68-115.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture (seven theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster culture*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3-25.

COMTE-SPONVILLE, André. O conhecimento. In: COMTE-SPONVILLE, André. *Apresentação da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. *Portuguese Cultural Studies*, n. 4, p. 41-65, 2012.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 1989.

DOUGLASS, Ellen. Para uma mitologia feminista no século XX. Tradução desconhecida. *Organon*, v. 16, n. 16, 1989.

ESPINHEIRA, Gey. Violência e pobreza: janelas quebradas e o mal-estar da civilização. *Caderno CRH*, v. 18, n. 45, p. 461-470, set./dez. 2005.

FERNANDES, Ana Carolina. Pode o subalterno falar? A crítica epistêmica e a produção feminista: os (outros) sujeitos do conhecimento. *Estudos de Sociologia*, v. 21, n. 41, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005. v. 1.

FRAINER, Sarah Beatriz. *A jornada da heroína em “Dôra, Doralina”, de Rachel de Queiroz*. 2023. 72 f. Dissertação (Bacharel em Letras Português) – Curso de Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/248680/TCCfinal.Sarah.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 out. 2023.

FRANÇA, Júlio. *Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 187-195.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Abralic, Dialogarts, 2016. p. 2492-2502.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GILMAN, Charlotte Perkins. Why i wrote the yellow wallpaper? *Forerunner*, v. 4, 1913.

GRAHAM, Dee L. R. *Amar para sobreviver: mulheres e síndrome de Estocolmo social*.

Tradução de Mariana Coimbra. São Paulo: Editora Cassandra, 2021.

HOGLE, Jerold. E. (ed.). *The Cambridge Introduction to gothic fiction*. 1. ed. UK: Cambridge University Press, 2002.

HUDSON, Kim. *The virgin's promise: writing stories of feminine creative, spiritual, and sexual awakening*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2010.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. São Paulo: Senac São Paulo, 2017.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LEDOUX, Ellen. Was there ever a “female gothic? *Palgrave Communications*, v. 3, p. 1-7, 01 jun 2017. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2979271. Acesso em: 28 out. 2023.

LEPORE, Jill. A golden age for dystopian fiction: what to make of our new literature of radical pessimism. *The New Yorker*, [S. l.], n. 5, 12 jun. 2017. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction?utm_source=onsite-share&utm_medium=email&utm_campaign=onsite-share&utm_brand=the-new-yorker. Acesso em: 28 out. 2023.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Leya, 2019.

MOERS, Ellen. *Literary women*. Nova York: Doubleday, 1976.

MONTAIGNE. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Unsex me, ou um gênero limitado demais para mim. Ipotesi*. Juiz de Fora, n. 2, p. 152-164, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://doi.org/10.34019/1982-0836.2020.v24.33085>. Acesso em: 28 out. 2023.

NUNES, Jonathan Eliã de Almeida. *A Jornada do Vilão*. 2023. 84 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstreams/1699de1e-619c-4c9a-b641-b7bb52af1084/download>. Acesso em: 28 out. 2023.

PUNTER, David. *The literature of terror, volume 1: the gothic tradition*. 2.ed. UK: Routledge, 1996.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

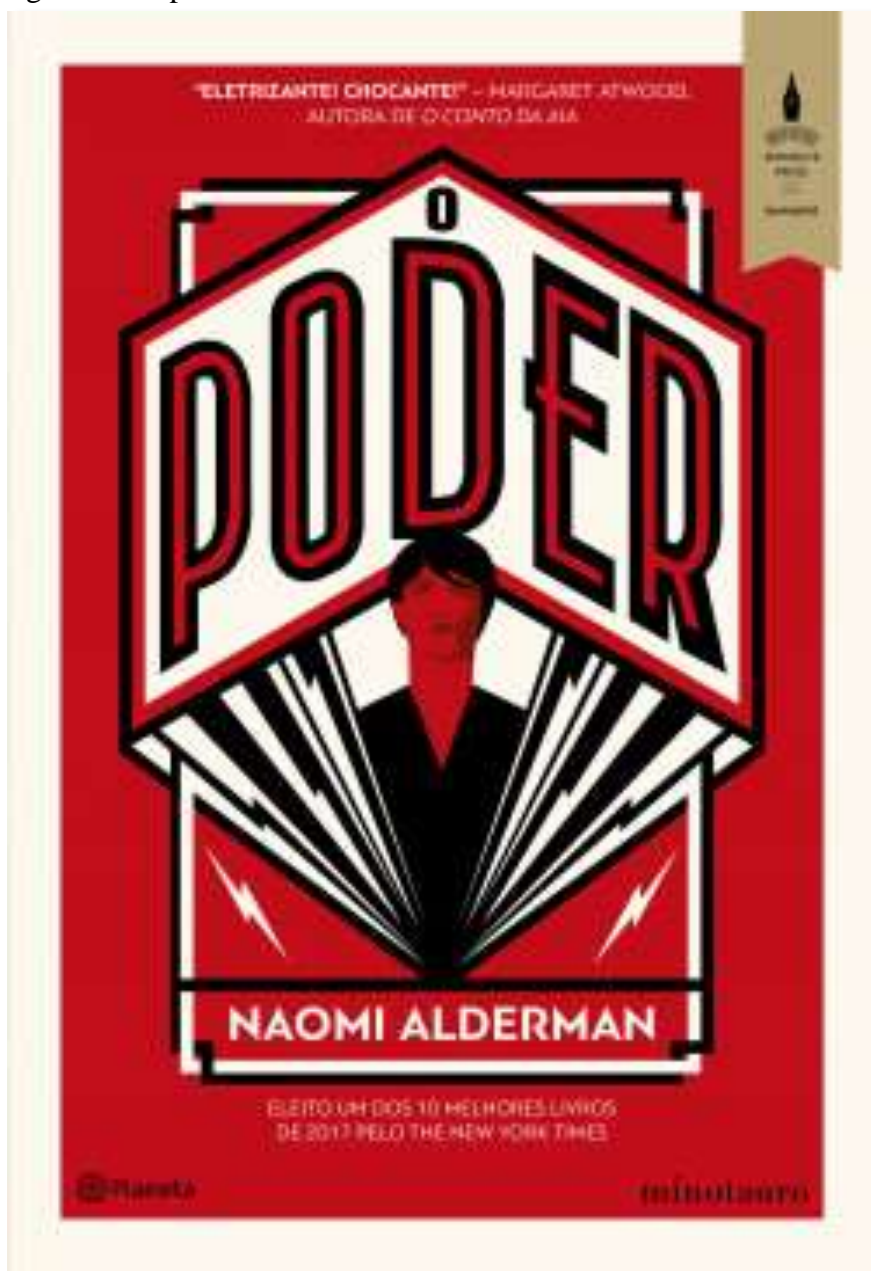
PUNTER, David. *The gothic condition*. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

REGARD, Frédéric. Apresentação. In: CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

RIBEIRO, Emílio Soares. *O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror*. São Paulo: Cartola Editora, 2021.

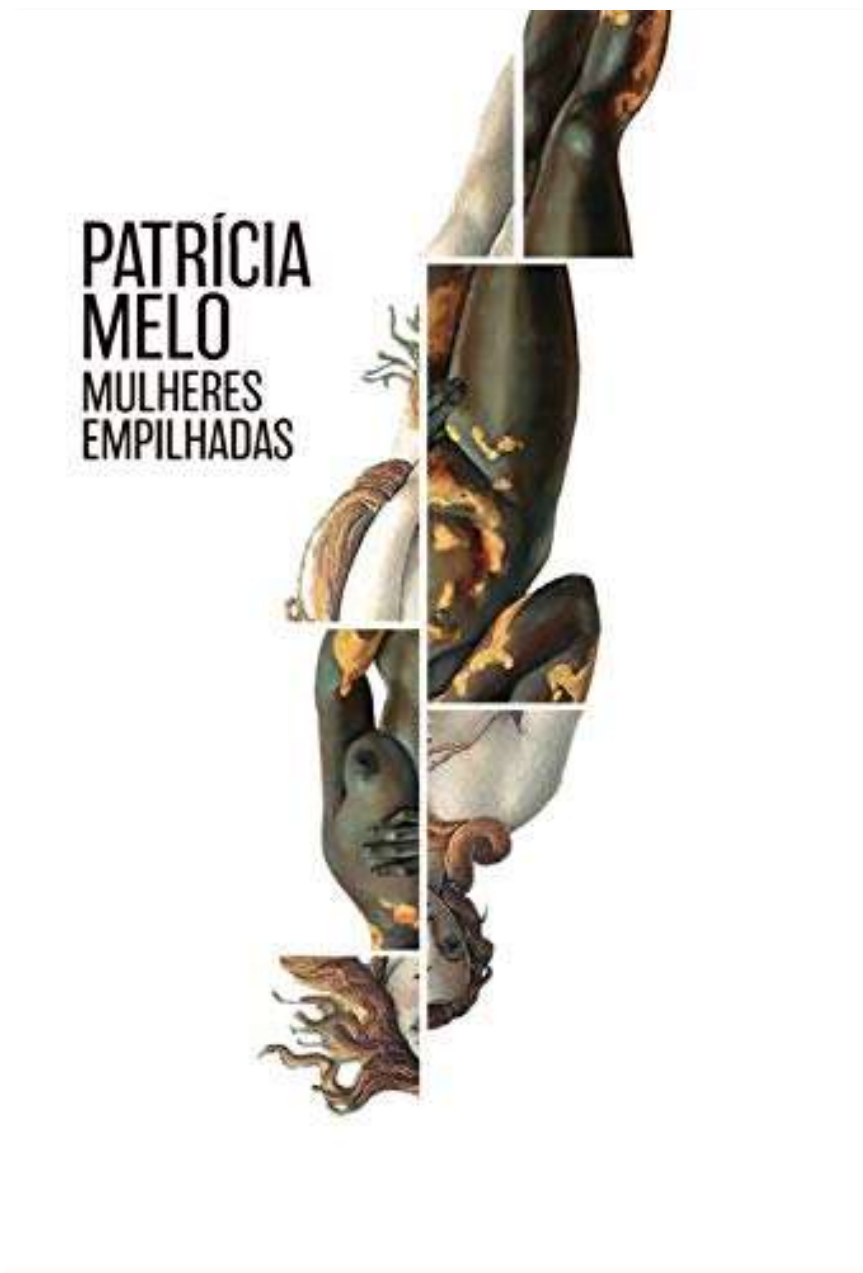
- SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster*. Londres: Sage Publication, 2002.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEILAND, K. M. *Creating character arcs: the masterful author's guide to uniting story structure, plot, and character development*. Nebraska: Pen for a Sword Publishing, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. A Vindication of the Rights of Men. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1790]. p. 236-241.

ANEXOS

Figura 5 - Capa do livro *O Poder*

Fonte: Planeta de Livros. Disponível em:
https://www.planetadelivros.com.br/usuarios/libros/fotos/272/m_libros/portada_o-poder_naomi-alderman_201805111624.jpg . Acesso em: ago. 2023.

Figura 6 - Capa do livro *Mulheres Empilhadas*



Fonte: Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/I/71R+StAiiJL._SY466_.jpg. Acesso em: ago. 2023.