

**Como Narrar o Silêncio:
Deslocamentos em Cristina Rivera Garza e Tatiana Salem Levy**

**How to narrate silence:
Displacements in Cristina Rivera Garza and Tatiana Salem Levy**

Liz Basso Antunes de Oliveira¹
liz.basso.oliveira@gmail.com

Resumo: As literaturas de autoria feminina latino-americanas contemporâneas, tais como *O Invencível Verão de Liliانا* (2021) de Cristina Rivera Garza, *Vista Chinesa* (2021) e *Melhor não contar* (2024) de Tatiana Salem Levy, têm apresentado estratégias criativas para percorrer por entre as fronteiras patriarcais que confinavam as mulheres: feminino/masculino, silêncio/voz, ficção/realidade, eu/outro, privado/público, incompleto/completo e incontáveis outras. Assim, este trabalho objetivou analisar alguns recursos literários estéticos e éticos utilizados por estas escritoras para narrar o inaudível na cultura androcêntrica: a outra metade da humanidade, ou seja, as experiências, os pensamentos e a complexidade do universo feminino. Diante de tal propósito, selecionou-se um referencial teórico interdisciplinar para pôr em diálogo história, sociologia, filosofia, literatura e teoria literária, dentre os quais se destacam as perspectivas de Florencia Garramuño (2014), Pierre Bourdieu (2019), Michelle Perrot (2007) e do *Indicionário do Contemporâneo* organizado por Celia Pedrosa [et al.] (2018). Por fim, o trabalho resultou na análise crítica das obras já mencionadas, nas quais foram observados restos do real, arquivo, memória, endereçamento e alteridade, como métodos utilizados para atravessar, transitar entre, e demolir fronteiras simbólicas.

Palavras-chave: Autoria Feminina; Fronteiras Simbólicas; Silenciamento.

Abstract: The contemporary Latin American literature written by women, such as *Liliana's Invincible Summer* (2021) by Cristina Rivera Garza, *Vista Chinesa* (2021) and *Melhor não contar* (2024) by Tatiana Salem Levy, has been employing creative strategies to cross through the patriarchal boundaries that confined women: feminine/masculine, silence/voice, fiction/reality, self/other, private/public, incomplete/complete and countless others. Thus, this work aimed to analyze some aesthetic and ethical literary resources used by these writers to narrate the inaudible in androcentric culture: the other half of humanity, in other words, the experiences, thoughts and complexity of the feminine universe. To achieve this goal, an interdisciplinary theoretical framework was selected to put into dialogue history, sociology, philosophy, literature, and literary theory, among which the perspectives of Florencia Garramuño (2014), Pierre Bourdieu (2019), Michelle Perrot (2007), and the *Indicionário do Contemporâneo* organized by Celia Pedrosa [et al.] (2018) stand out. In the end, the work resulted in a critical analysis of the aforementioned works, in which remnants of reality, archives, memory, addressing, and alterity were observed as methods used to traverse, cross through, and dismantle symbolic boundaries.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Keywords: Female Authorship; Symbolic Frontiers; Silencing.

INTRODUÇÃO

Durante imensurável tempo as mulheres estiveram confinadas e invisibilizadas no âmbito doméstico, bem como silenciadas e menosprezadas no analfabetismo. Assim, desde que a democratização da escrita as alcançou, a literatura de autoria feminina se dedica a contrabandear narrativas do universo feminino, tarefa para a qual tem se tornado cada vez mais competente. Embora tenham desmoronado muros mais visíveis, muitos resquícios mantêm-se em pé, de maneira que as mulheres ainda precisam encontrar estratégias para ressoar suas vozes entre as fronteiras simbólicas impostas pelo patriarcado.

Mesmo que de saída pareça restrita ao papel, a ficção pode conduzir o que ainda não existe para a procura de passagens para vir à realidade. Em outras palavras, a ficção demonstra desejo por atravessar a fronteira que a encerra em si. Consciente disso, a literatura de autoria feminina tem movimentado suas narrativas para a possibilidade de transitar por um universo repartido. Assim, impulsiona a ficção em direção a realidade ao mesmo tempo em que deixa a realidade adentrar a ficção. Esse ir e vir entre ficção e realidade, conduz à abertura de outras brechas entre fronteiras que dividem o eu e o outro, o sujeito e o coletivo, o interno e o externo, o privado e o público, a mulher e o homem. “A escrita também o inaugura assim: o que virá (Garza, 2021, p. 46).

Em 1975, Hélène Cixous já convocava as mulheres à escrita para que o futuro não repetisse o passado em *O Riso da Medusa*: “Eu falarei da escrita feminina: *do que ela fará*. É preciso que a mulher escreva sobre a mulher e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos [...]” (2022, p. 41). Através da escrita, começaram a ecoar gritos para colocar em comum aquilo que é justo.

À vista disso, esse trabalho dedicou-se a analisar as estratégias de duas escritoras latino-americanas contemporâneas para narrar o silenciamento feminino: a mexicana Cristina Rivera Garza, vencedora do Prêmio Pulitzer de 2024 na categoria Memórias e Autobiografia e a brasileira Tatiana Salem Levy, vencedora do Prêmio São Paulo de 2008 na categoria Melhor Livro de Autor Estreante. Em *O Invencível Verão de Liliana* (Garza, 2021), *Vista Chinesa* (Levy, 2021) e *Melhor não contar* (Levy, 2024), as autoras trabalham com a memória, com o arquivo, com restos do real e com a alteridade.

Para a análise dos artifícios estéticos utilizados por elas para atravessar barreiras, *Los restos de lo real* (2009) e *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014) de Florencia Garramuño foram imprescindíveis. Entretanto, esse movimento não se dá apenas na estética, ele acontece também reunido com a ética. Por isso, paralelamente, o *Indiccionario do Contemporâneo* (2018) organizado por Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara contribuiu nas reflexões acerca do endereçamento que quer alcançar a alteridade, bem como acerca do arquivo que quer alcançar a memória.

Pelo estudo de fronteiras simbólicas ser uma empreitada complexa que não se encerra no campo fictício, mas que se estrutura por todo o universo dicotômico, foi necessário trazer luz ao pensamento da historiadora Michelle Perrot (2007), do antropólogo Joel Candau (2018), do sociólogo Pierre Bourdieu (2019) e do filósofo Jacques Rancière (2019). Enquanto Perrot colabora para compreensão dos motivos pelos quais as mulheres estiveram ausentes dos registros históricos, Candau demonstra como a transmissão da memória é primordial para a transformação de práticas coletivas, ao passo que Rancière aponta para uma partilha desigual da palavra, a qual entrega ao ser humano a promessa da justiça por meio da política e, por fim, Bourdieu comprova a existência de um sistema estruturado que perpassa todas as práticas e instituições sociais para subalternizar e silenciar as mulheres.

COMO NARRAR O SILÊNCIO

Reproduzindo estereótipos ou inventando normas, a literatura costumava colaborar com a construção de muralhas. Entretanto, nas últimas décadas alguns escritores e escritoras têm se dedicado a abrir fissuras entre as fronteiras que dividem o universo simbólico dicotômico: ficção/realidade, feminino/masculino, eu/outro, interno/externo, privado/público, silêncio/voz, incompleto/completo e inúmeros outros. Em *Los restos de lo real* (2009) Florencia Garramuño mostra que, desde os anos 1970, a literatura brasileira contemporânea tem experimentado recursos para explicitar a fusão entre ficção e vida. O texto deixa de distingui-las a fim de evidenciar-se permeado pelo exterior, sem se limitar a uma realidade totalizante inaugurada e finalizada pela narrativa.

Para isso, diversas estratégias são utilizadas, tal como a fragmentação da narrativa que, assim como a vida, nunca é linear. Em seu último livro, a escritora brasileira Tatiana Salem Levy afirma sobre a autoficção: “Quem narra sobre si não pode ser linear” (2024, p. 126). Inseparável das experiências vividas, a identidade é formulada e reformulada a partir das memórias de uma vida e, por sua vez, a memória é organizada ao acaso e periodicamente reorganizada por fragmentos do que resta da realidade. Esse temperamento instável da memória se dá porque os restos do real são “ordenados de acordo com um sistema racional no momento mesmo da evocação” (2018, p. 66), como aponta Joel Candau em *Memória e Identidade*, portanto não são lineares.

Essas escritas também se mostram permanentemente em desenvolvimento para que possam ser entrelaçadas ao exterior continuamente, assim como toda vida em curso que apesar de singular não cessa de se somar a outras vidas singulares. Em *Água Viva*, Clarice Lispector já buscava pelo incompleto: “A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz” (2019, p. 10). Cabe citar também o que Paloma Vidal descreveu sobre os motivos pelos quais Roland Barthes não finalizou seu romance: “uma pulsão de vida de não terminar” (2024, p. 42). Recontextualiza-se aqui o anunciado em uma direção mais ampla para pensar a literatura

contemporânea. Em uma pulsão de vida de permanecerem em movimento, essas escritas propõem-se como suporte de experiências.

Segundo Garramuño (2009), as obras de outrora buscavam distanciar os leitores de seu entorno, os encaminhando para universos que queriam parecer independentes do real. Dessa forma, a autorreferência da arte favorecia a elevação das obras e de seus escritores a um patamar aurificado, fazendo com que os leitores, alheios da criação inaugurada e finalizada em si, fossem meros expectadores. A omissão da relação entre realidade e ficção facilitava que a escrita e suas vantagens fossem mantidas sob o domínio de poucos escritores consagrados.

No entanto, ao mesmo tempo em que a escrita foi progressivamente sendo desapropriada de um único grupo social, a indissociabilidade do real e da ficção foi ganhando nitidez. Sustentadas no hiato entre realidade e ficção, as literaturas mais atuais rejeitam a ideia de autonomia da arte se desdobrando em práticas abertas, evidentemente permeadas pelo exterior. Para isso, muitas vezes recorrem a situações, espaços e nomes contemporâneos concretos. É a partir de fatos reais que Levy constrói seus dois últimos lançamentos: a alterficção *Vista Chinesa* (2021) e o romance de não ficção *Melhor não contar* (2024). Ambas as narrativas trabalham com personagens, espaços e enredos calcados no real para relatar experiências que sempre encontraram diversos obstáculos para serem contadas.

No primeiro, a autora ficcionaliza a experiência traumática do estupro sofrido por sua amiga no local que dá nome ao livro, *Vista Chinesa*, enclave da Mata Atlântica na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de nomear a protagonista-narradora como Júlia, tanto em suas notas quanto em seus agradecimentos, a escritora faz referência direta à amiga: “[...] fiz o papel de advogado do diabo, para ter certeza de que seu desejo era mesmo esse, até o dia em que ela afirmou: *Não tenho vergonha do que aconteceu. Eu quero que você escreva que isso aconteceu de verdade – e que aconteceu comigo, Joana Jabace*” (Levy, 2021, p. 108).

No segundo, relata os assédios sexuais empregados por seu próprio padrasto durante a sua adolescência, enquanto concomitantemente reflete acerca do silenciamento feminino. A protagonista tem o mesmo nome da autora, “Ta-ti-a-na” (Levy, 2024, p. 13), e além de utilizar diversos elementos do real, revela seu arrependimento por não ter aceitado as cartas escritas pelo padrasto: “[...] uma prova material, além da prova do testemunho, da palavra, da memória. Elas ficariam bem, se coladas exatamente aqui” (Levy, 2024, p. 188). O arrependimento demonstra a necessidade de reunir o máximo de provas possíveis para revelar a violência de gênero, historicamente silenciada e desacreditada.

De forma similar, Cristina Rivera Garza escreve *O Invencível Verão de Liliana* (2021) a partir da experiência de vida de sua irmã. Em 1990, Liliana Rivera Garza é vítima de feminicídio e é impedida de continuar, bem como de contar a própria história, de maneira que a autora reúne estratégias para ficcionalizar sua experiência, sempre inclinando o ouvido em direção aos sussurros proporcionados pelos arquivos pessoais de Liliana.

Formado apenas de restos do real, assim como a memória, o arquivo é aquilo que sobra de uma experiência. Ele exige um trabalho de seleção e organização que, quando usado para biografar a vida de alguém, intenta chegar o mais perto possível de uma verdade que é inalcançável. Entretanto, “[...] podemos dizer que sem arquivo a falta constitutiva do sujeito, a ausência de uma verdade, seria insuportável, mesmo que o arquivo e a tentativa de lê-lo nunca outorguem uma verdade definitiva” (Andrade *et al.*, 2018, p. 30). Mesmo que sua intenção não seja exatamente escrever uma biografia da irmã, Garza parece estar ciente dos obstáculos que enfrenta, no entanto é por meio do arquivo e de entrevistas com pessoas próximas de Liliana que consegue se aproximar do “que restou de uma experiência irrecuperável” (Andrade *et al.*, 2018, p. 21).

Diante do silêncio que o ex-namorado consegue impor eternamente a Liliana, assassinando-a, Cristina Rivera Garza busca estratégias para restaurar a voz da irmã tanto quanto possível. As cartas, diários, anotações de Liliana permitem dar maior visibilidade

à sua vida, do que ao seu feminicídio, de forma que sua história não se resume ao fim que tomou. A transcrição fiel de parte desse arquivo demonstra que a autora não tinha a intenção de falar por ela, mas com ela: “A tentação de reconstruir a vida de Liliana como uma vítima indefesa diante do poder avassalador do macho foi grande. Por isso, preferi que ela mesma falasse: [...] Liliana não perdeu a capacidade de se ver como autora de sua vida” (Garza, 2022, p. 196).

Entrelaçado à noção de alteridade, a questão do endereçamento é apresentada no terceiro capítulo do livro *Indicionário do Contemporâneo* (2018). Pensado como uma palavra em trânsito que procura despertar um diálogo, o endereçamento aparece como “um conceito estético que ilumina problemáticas atuais em torno da pergunta pela convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade” (Andrade *et al.*, 2018, p. 121). Se propondo como espaço interativo, a literatura enfatiza o assunto relacional e comunitário, ou como articulou Silviano Santiago: “uma contínua travessia para o outro” (Andrade *et al.*, 2018, p. 98).

Essas escritas procuram transitar entre o eu e o outro, entre o singular e o comum, entre o individual e o coletivo e, com esse diálogo, produz continuamente novos eus. Esse encontro quer os sujeitos como construções em curso, que no decorrer da escrita ou da leitura devem ser transformados. Clarice Lispector, em *Um Sopro de Vida* (1978, p. 24), interroga a função do leitor enquanto mero espectador: “Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim?”. Não tão atual como as outras autoras citadas, em 1977, Lispector já propunha ao leitor pensar acerca da função que podia exercer sobre o texto.

Somos engendrados por fragmentos de outros, portanto é impossível pensar a identidade - essa noção essencial para a literatura-, senão refletirmos sobre a impossibilidade de dividir o sujeito da comunidade que os cerca. Publicado em 1982, *A Teus Pés* é inaugurado pelo poema que sugere justamente essa questão: “Autobiografia. Não, biografia” (Cesar, 2016, p. 9). Nesse verso, Ana Cristina Cesar realça a alteridade num equívoco de confusão com o outro que sabe fazer parte do eu. Para pensar a

alteridade é imprescindível pensar a comunidade, tanto quanto é essencial considerar a alteridade para entender a identidade. Compreende-se então que ao mesmo tempo em que a alteridade é um processo entrelaçado ao social, ela compõe em cada ser uma subjetividade ímpar, pois carrega em si a impossibilidade de repetir a soma exata dos fragmentos de outros com os quais forma e reforma uma identidade. Esse processo é inesgotável até que a morte se dê.

Por isso, ao tentar resgatar a singularidade de Liliana por meio de seus arquivos pessoais e de entrevistas com amigos e familiares, Cristina Rivera Garza compõe uma narrativa que devolve pulção de vida para sua irmã mais nova, assassinada aos vinte anos. Utilizando a transcrição das entrevistas como recurso literário, Garza consegue afetar o leitor com a sensação de que o processo de alteridade não se esgotou para Liliana.

Como visto, a fim de produzir novos efeitos e afetos artísticos que promovam encontros transformadores, a literatura contemporânea tem criado recursos estéticos e políticos inovadores. Em *Frutos Estranhos* (2014), Garramuño olha novamente para a literatura contemporânea e observa a exposição extrema como estratégia para alcançar e movimentar o outro: “No simultâneo gesto de singularizar no eu a experiência mais íntima – de experi-la, de oferecê-la – e lançar essa experiência do comum, os livros operam um deslocamento do individual para o coletivo” (Garramuño, 2014, p. 72).

Não é diferente para a literatura de autoria feminina. Pierre Bourdieu (2019) pensa as relações sociais de poder instituídas entre os gêneros, nas quais o masculino é dominante e o feminino é o dominado. Dentre as centenas de fronteiras que estruturam a divisão fundamental, masculino e feminino, citadas pelo filósofo, está o público e o privado. Enquanto os homens situaram-se do lado exterior, as mulheres foram assentadas do lado interior: “Excluídas do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos, e mais especialmente dos econômicos, as mulheres ficaram durante muito tempo confinadas ao universo doméstico [...]” (Bourdieu, 2019, p. 159).

Como o cosmos social é ordenado a partir da divisão hierárquica dos sexos e “[...] o princípio masculino é tomado como medida para todas as coisas” (Bourdieu, 2019, p.

31), tudo o que é associado às mulheres é inferiorizado e, portanto, o universo no qual estavam inseridas não parecia interessante o suficiente para que fosse transmitido e fizesse parte da memória coletiva, ainda registrada apenas por homens. Segundo Candau (2018), a transmissão da memória é essencial no desenvolvimento e transformação de instituições e práticas coletivas. A ausência das mulheres nos registros históricos corroborava com a apreensão cognitiva de adjetivos negativos que as caracterizavam como insignificantes, o que por sua vez respaldava o comportamento silencioso que inculcavam a elas. Logo, o assentamento das mulheres no âmbito privado esteve intimamente concatenado à invisibilidade feminina (Perrot, 2007).

Além disso, a historiadora Michelle Perrot (2007), aponta para o prolongado analfabetismo como outro instrumento para conservação do silenciamento feminino. O direito à educação lhes era negado até que a Reforma Protestante, apesar de todos os seus pesares, compreendesse que a partir da democratização do letramento a palavra divina seria difundida mais amplamente. Até então a literatura, tal qual a História, era um privilégio dos homens e, portanto, estava limitada a perspectiva masculina (Perrot, 2007).

Enquanto impedidas de acessar a escrita, perpetuavam-se silêncios fatais. Foi principalmente por meio da escrita que as mulheres encontraram formas para começar a pronunciar suas vozes (Perrot, 2007). Como consequência do confinamento feminino no espaço doméstico, as primeiras escritoras com frequência trabalhavam temáticas intrínsecas a esse lugar cercado por muros altíssimos, ou seja, temas virados do lado avesso àquilo a que os escritores estavam acostumados a escrever sobre. Sobre a escrita das mulheres, Levy considera:

Quanto mais eu leio histórias de mulheres, mais sentido vejo em escrevermos de forma pessoal. Aquilo que vivemos na intimidade, achando que só acontece com a gente, e por culpa nossa, acontece desde há muitos milênios com, se não todas, quase todas nós. Primeiro nos dizem para escrever em segredo sobre nós mesmas. Depois, quando decidimos mostrar para os outros o que escrevemos, nossos diários, nossas cartas, nossas narrativas em primeira pessoa não são consideradas literatura, ou são literatura menor. Só que nada fala mais

de quem somos, de quem nos tornamos, coletivamente, do que as histórias de nossas vidas (2024, p. 39).

Conforme Bourdieu (2019), o sistema patriarcal situou os homens em contextos privilegiados, magníficos e evidentes e as mulheres em condições subordinadas, corriqueiras e invisíveis. Habituada a inaugurar mundos, personagens e feitos extraordinários, a literatura de autoria masculina se viu diante de outro universo, uma literatura feita a partir do interno, da subjetividade, dos acontecimentos ordinários. Desde o princípio, para as mulheres, a tarefa de escrever esteve articulada ao deslocamento do individual para o coletivo.

Sendo assim, como bem apontou Levy, foi imposto à literatura escrita por mulheres mais um obstáculo para se pronunciar: sua constante desvalorização. Segundo Bourdieu (2019, p. 105), “É característico dos dominantes estarem prontos a fazer reconhecer sua maneira de ser particular como universal. A definição de excelência está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas”. A depreciação da escrita feminina foi mais um dos instrumentos masculinos para tentar calá-las.

Em *Mal-Estar na Estética*, o filósofo Jacques Rancière afirma que “Desde sempre, a recusa em considerar certas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa de escutar os sons emitidos por sua boca como sendo um discurso” (2023, p. 38). Ainda conforme o filósofo, todo ser humano é político quando possui a palavra, e é por meio da política que se coloca em comum aquilo que é justo, entretanto, diversos grupos sociais foram silenciados, encontrando demasiadas barreiras para reivindicar justiça. Por meio da possibilidade de um registro bem mais transmissível e longo permitido pelo acesso à escrita, as mulheres iniciaram um processo de redistribuição da partilha do sensível (Rancière, 2023).

Sobre isso, Levy manifesta: “Me faz sentir, enquanto escrevo, tudo aquilo sobre o que escrevo: que literatura é política” (2024, p. 52). Com a progressiva difusão da perspectiva feminina iniciou-se um movimento crescente de socialização de comportamentos, representações e identidades que atravessavam a fronteira entre o

individual e o coletivo (Candau, 2018). Enquanto essas pioneiras exerciam o papel de muambeiras, a agência feminina para a construção da memória coletiva começava a adquirir nitidez, o que conseqüentemente estimulava que mais mulheres buscassem ecoar suas vozes.

No poema *Vozes-Mulheres* (2017), Conceição Evaristo mostra o gradativo resgate da voz feminina, conforme verbaliza em versos o comportamento cada vez menos silencioso das ancestrais, mulheres negras e, portanto, duplamente silenciadas. Nas últimas duas estrofes, entrega a liberdade, resultado da resistência das antepassadas, à voz da filha que representa o presente:

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(Evaristo, 2017, p. 25).

Aos poucos a voz feminina começa obter sonoridade, processo que foi acelerado por meio do acesso à escrita que manifestava seu caráter transformador, colaborando para desorganização de um sistema que até então aparentava ser a ordem natural das coisas. Diante do domínio masculino, para as mulheres acessar a escrita significava conquistar visibilidade e ressonância, com a qual poderiam intervir na realidade androcêntrica. Por conseguinte, a literatura e os arquivos das mulheres passaram a representar uma ameaça ao domínio dos homens. Conforme o *Indicionário do Contemporâneo*,

O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade de enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade [...]. Nesse sentido, revela-se que o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói (Andrade *et al.*, 2018, p.22).

Temendo a perda dos territórios masculinizados, o patriarcado foi criando novas fronteiras invisíveis. Em *Melhor não contar* (2024), Tatiana Salem Levy reflete sobre o silenciamento feminino alongado pelo uso de diários. Incentivadas a escrita de diários desde jovens, as meninas continuavam a apreender o silêncio como padrão comportamental feminino: “Aprendemos desde cedo a esconder sentimentos, ideias. Talvez por isso, quando uma mulher escreve, ela deixe reverberar essa escrita da sua infância, da sua adolescência, que se construiu na intimidade, com um corpo que, como a palavra, foi obrigado a se retrain, a se recolher” (Levy, 2024, p. 19).

Os diários aparecem então como uma tentativa de restauração do silêncio: “Não escrevamos para ser lidas; pelo contrário, escrevamos para não ser lidas. E deveríamos continuar assim, vivendo em sussurros, trancando com cadeado o que nos acontecia [...] (Levy, 2024, p. 19)”. Além de outros acontecimentos, os traumas provocados pelo sistema patriarcal eram acobertados pela privacidade coerente ao gênero textual. Por isso, quando publica um relato dos assédios empregados pelo padrasto, ou quando conta o estupro sofrido pela amiga, a autora faz o exato oposto e expõe as feridas causadas pelo patriarcado:

Quando escrevi meu último livro, sobre o estupro da minha amiga-irmã, me perguntaram se ela não se sentia muito exposta. Aos poucos fui entendendo que nunca me identifiquei com essa pergunta, porque quando escrevo não se trata de expor os fatos de uma vida. Nunca tenho a sensação de estar me desvendando aos outros. Escrever é muito diferente de contar um segredo a uma amiga. Nunca, mesmo quando me expus, tive a sensação de estar me expondo. Nunca, quando escrevi o livro sobre o estupro da minha amiga, tive a sensação de a estar expondo. Não no sentido que a palavra exposição ganha na pergunta de quem a faz. Escrever não é fazer fofoca. Nem simplesmente contar o que aconteceu (Levy, 2024, p. 60).

A exposição é uma das características citadas por Garramuño ao falar sobre a literatura contemporânea: “O que as define não é tanto sua brevidade, mas o fato de elas não chegarem [...] a procurar ou achar um abrigo que as proteja. Como se se lançassem à intempérie, - e muitas, efetivamente, se sustentam numa exposição da intimidade” (2014, p. 14). Por meio da promessa de evitar que fossem rechaçadas por fugirem dos padrões comportamentais determinados a elas, as mulheres continuaram aceitando o silêncio como costume. Quando não se protegiam atrás do próprio silêncio, eram e continuam sendo comumente responsabilizadas pelas violências que sofriam e sofrem.

Após ser vítima de estupro, ao reencontrar o marido pela primeira vez, a protagonista de *Vista Chinesa* (2021) preocupa-se com o que ele iria sentir: “Eu tinha receio de como seria sua reação, se ele iria me recriminar, se sentiria nojo, repulsa ou raiva” (LEVY, 2021, p. 19). Mesmo vivenciando um momento tão doloroso, a protagonista foca sua atenção em supor a reação do marido ao saber do estupro, demonstrando preocupação com a possível responsabilização que ele poderia transferir a ela.

Ao mesmo tempo em que as protegia do rechaço, o mecanismo do sigilo favorecia que as violências contra as mulheres fossem pensadas como ocorrências individuais e não como circunstâncias coletivas. Sendo assim, encontrar proteção efetiva frente às violências culturais era uma tarefa bastante complexa já que só poderia ser realizada coletivamente, o que, por sua vez, dependia da indiscrição de mulheres inculcadas de silêncio: “Inclinei o rosto, envergonhada, como se a minha intimidade mais escura tivesse se tornado pública. [...] esse sentimento reiterou o fato de que eu não iria fazer uma denúncia, eu não queria falar com mais ninguém sobre o ocorrido” (Levy, 2021, p. 19).

A partir da constatação de que as violências sofridas pelas mulheres nas sociedades patriarcais eram fruto de uma cultura e não de práticas individuais, foram empenhados esforços para criar leis que as protegessem. Atualmente, no Brasil, há leis que buscam proteger mulheres em situação de violência. No México, o feminicídio foi criminalizado apenas em 2012. Conforme Garza, antes disso “Foram chamados de andar

em passos errados. [...] Foram chamados de uma mulher sempre tem que se dar ao respeito. Foram chamados de algo ela deve ter feito para terminar assim. [...] Foram chamados, inclusive, de ela mereceu” (2021, p. 32), demonstrando que a falta de linguagem apropriada também contribuía para a transferência da culpa, o que reforçava a conexão inculcada entre silêncio e proteção.

Tentando impedir que outras passassem pela mesma experiência traumática, a protagonista de *Vista Chinesa* (2021) é impelida a denunciar o estupro, entretanto, se depara com uma polícia pouco eficaz. Frente ao trauma revivido a cada ida à delegacia, depois de uma longa investigação, decide desistir: “Em algum lugar, me parecia que abandonar a investigação seria me render ao fracasso e me transformar em número: mais uma mulher estuprada, menos um agressor preso” (Levy, 2021, p. 97).

Baseada na história de sua amiga, Levy escreve *Vista Chinesa* (2021) em formato de carta, na qual Júlia conta aos filhos sobre o estupro que sofrera anos antes de engravidar. O endereçamento aparece como um meio para o diálogo que não se limita a relação familiar da narrativa, mas que quer alcançar o leitor. Dessa forma, o gênero textual carta lança o individual para o coletivo e, enquanto seu conteúdo é compartilhado, produz o efeito oposto ao diário. Tal movimento engendra à escrita a função de assinalar o em comum com o qual é possível agir conjuntamente por justiça.

Em *O Invencível Verão* (2021), Garza reproduz algumas cartas escritas e recebidas pela irmã durante a adolescência, endereçadas às amigas, por meio das quais a autora reflete: “As cartas eram uma forma de avançar juntas, protegendo-se mutuamente, à medida que se afastavam da terra firme da obediência e da docilidade. Por meio dessa comunicação soterrada, [...] avisavam-se mutuamente dos perigos” (2021, p. 65). As cartas do arquivo de Liliana revelam que as meninas falavam sobre assuntos diversos, embora falassem mais sobre o sexo oposto, do qual se protegiam mutuamente ao compartilharem acontecimentos particulares umas com as outras. Ao trazer as cartas ao livro, o endereçamento novamente ultrapassa a relação íntima para chegar até o leitor.

Mesmo quando não tematiza problemáticas de gênero, a literatura de autoria feminina exprime uma voz que fora culturalmente reprimida. Por consequência, é inevitável que a escrita de mulheres coloque luz sobre tais temáticas. *Melhor não contar* (2024) aponta para alguns métodos utilizados para impedir que essas narrativas íntimas fossem compartilhadas, visto que por meio da exposição pode-se instaurar um elo entre o eu e o outro que ultrapassa a condição individual e alcança o coletivo: “Não é disso que tenho falado aqui – da exposição como uma escrita que sai de si na direção do outro?” (Levy, 2024, p. 176). Dessa forma, para as mulheres expor suas experiências é um ato de resistência que coloca o sistema patriarcal em perigo:

Eu poderia, isto sim, usar a palavra exposição no sentido de pôr para fora (do latim ex, para fora, e ponere, colocar). Poderia pensar exposição no sentido de colocar o “eu” para fora até um ponto em que, à maneira de Kafka, “eu” me torno “ela” e, então, já não me reconheço na pergunta Para que se expor tanto?, uma vez que “eu” exposto já não sou eu. É ela. A menina. A menina que nunca mais serei, que ainda sou, que é outra, outra em mim, outra fora de mim, pura escrita (Levy, 2024, p. 60).

Desprezando a recorrente denotação ruim da palavra exposição, Tatiana Salem Levy a ressignifica para um sentido encorpado de alteridade. Ao tratar da exposição como o ato de deslocar o eu para fora de si, o eu que aparece na história é esvaziado para ser preenchido mais facilmente por qualquer um, inclusive por outros eus do passado, como completa Tatiana, de maneira que a exposição vincula-se à alteridade. Assim, ela fortalece a capacidade que a literatura tem de afetar o leitor que se sente mais próximo do universo narrado, o que é ampliado ainda mais por meio do uso de elementos do real e, que por consequência, pode despertar o movimento do outro por uma finalidade em comum. Dessa forma, a exposição é convertida de inadequada para adequada em contextos de desigualdade tais como as sociedades patriarcais, afinal ela: [...] une os sujeitos (...), faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos, expropria-lhes, em parte, sua propriedade mais própria, isto é, sua subjetividade”

(Andrade *et al.*, 2018, p. 70). Assim, é o impróprio, “ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum” (Andrade *et al.*, 2018, p. 70).

No prefácio de *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens* (Lerner, 1986), a doutora em Literatura em Língua Inglesa, Lola Aronovich aponta: “Para Lerner, se não temos precedentes, não podemos imaginar alternativas às condições existentes” (2019, p. 25). No entanto, como foi possível observar, mesmo que seja negado um passado às mulheres, a literatura de autoria feminina tem imaginado alternativas às premissas patriarcais. Ainda que falte muita expropriação para que as mulheres consolidem sua participação no que caracteriza o comum e que muitas fronteiras invisíveis, porém reais, continuem estabelecidas e espalhadas por toda a sociedade, a escrita feminina tem aberto caminhos.

Mesmo quando trabalha com a realidade de forma explícita como nas obras analisadas, a literatura de autoria feminina continua gestando e nutrindo o que ainda não existe, numa intenção de dar passagem: “Em literatura, já existe o que ainda não existe na realidade. É por isso que convido à escrita” (2022, p. 33) escreveu Hélène Cixous em *O Riso da Medusa*. Em um ir e vir entre a realidade e a ficção, a nova literatura de autoria feminina alcança o outro, ou melhor, a outra e, assim, busca direcioná-la para uma mesma direção: abrir a fronteira entre a ficção à realidade, até que as divisas entre o silêncio e a voz, o interno e o externo, o privado e o público, o singular e o comum, deem passagem para direções mais justas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Imagine viver em um mundo em que as mulheres são consideradas tão menores, tão inferiores, tão confinadas ao espaço doméstico, tão irrelevantes, que não merecem ser estudadas” (Aronovich, 2019, p. 19). Assim Lola Aronovich inicia o prefácio de *A Criação do Patriarcado* de Gerda Lerner. Conforme apontado ao longo desse estudo, há pouco tempo vivíamos em um mundo no qual as mulheres não eram dignas de ter suas

histórias contadas. Frente a isso, a literatura, definida como “[...] sobretudo um ‘abre-te, Sésamo’ que descortina os pontos de vista de outras pessoas” (2019, p. 26), pela premiada escritora polonesa, Olga Tokarczuk (2019), quando acessada pelas mulheres, favoreceu a inscrição feminina em papéis que vão além da plateia.

Sendo que foram isoladas e silenciadas durante tanto tempo, como apontam Perrot (2007) e Bourdieu (2019), as mulheres vêm empenhando-se em descortinar suas perspectivas múltiplas, suas existências interseccionais, suas participações memoráveis, suas complexidades plurais. Através da transmissão dessas narrativas, percebem que muitas injustiças e violências não acontecem isoladamente, mas coletiva e culturalmente e, portanto, não estão sozinhas. O silêncio as mantinha dispersas umas das outras, de maneira que enfrentar e transformar a realidade parecia irreal.

Justamente por trabalhar com a ficção é que a literatura de autoria feminina vem contribuindo significativamente nessas transformações sociais: ao mesmo tempo em que traz a metade silenciada do real à tona, imagina demolições de muralhas. Misturando realidade e ficção com crescente maestria, ela se desloca do lugar onde foi assentada para transitar por entre as fronteiras, como um chamado às mulheres.

Em *O Invencível Verão de Lilianna* (2021) de Cristina Rivera Garza, *Vista Chinesa* (2021) e *Melhor não contar* (2024) de Tatiana Salem Levy, observamos os recursos estéticos e éticos utilizados para levar o singular ao encontro do coletivo: a memória, o arquivo, a alteridade. Demolindo o isolamento acústico com bombas de exposição, as escritoras reúnem-se às outras num “movimento precursor de transformação das estruturas sociais e culturais” (Cixous, 2022, p. 49).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Antonio *et al.* **Indiccionario do Contemporâneo**. Celia Pedrosa *et al.* organizadores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. **Z Cultural** – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, ano IV, 2009. Disponível em <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/los-restos-de-lo-real-de-florencia-garramuno-2/>. Acesso em 05 de julho de 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARZA, Cristina Rivera. **O Invencível Verão de Liliana**. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022.

LEVY, Tatiana Salem. **Melhor não contar**. São Paulo: Todavia, 2024.

LEVY, Tatiana Salem. **Vista Chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**: Pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

VIDAL, Paloma. **Não escrever** [com Roland Barthes]. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Mal-Estar na Estética**. Trad. Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Editora PUC-Rio, 2023.

Data de recebimento:01/11/2024
Data de aprovação:10/12/14