

PEQUENA COREOGRAFIA DA MULHER SELVAGEM: O AMADURECIMENTO FEMININO NA *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS*, DE ALINE BEI

Lucas Almeida DALAVA*
Antônio Donizeti PIRES**

- **RESUMO:** O presente artigo busca interpretar o romance *Pequena coreografia do Adeus* (2021), de Aline Bei, à luz da psicanálise, movimentando, para tanto, as teorias relativas à psique feminina elaboradas em *Mulheres que correm com os lobos*, trabalho no qual a autora, Clarissa Pinkola Estés, influenciada pelos trabalhos de C. G. Jung, explora os mitos e histórias do arquétipo da “Mulher Selvagem”. Apesar de essa ser apenas uma interpretação entre as possíveis, a obra de Estés se mostra um guia de leitura interessante, pois não apenas colabora para a compreensão de aspectos relevantes da obra de Aline Bei – à medida que a *Pequena coreografia do Adeus* revisita, com seu estilo tão particular, diversos elementos recorrentes na literatura –, como também oferece um olhar psicanalítico para a compreensão da autoria feminina.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira contemporânea. Aline Bei. Autoria feminina. Teoria e crítica psicanalítica. Arquétipos.

Introdução

Desde a *Poética* (2008) de Aristóteles já se compreende que a literatura é uma forma de se fazer arte completamente pautada na *mimesis*, ou seja, na tentativa de uma imitação ou representação da realidade, do ser humano e do mundo. É possível afirmar, ainda, que a literatura é permeada por tudo que a cerca, incluindo a política, a economia e a cultura. Sendo assim afetada, é válido que se pergunte: quais realidades a literatura expressa?

Ao longo dos séculos, foram poucas as pessoas que puderam ler literatura, e menos ainda as que puderam produzi-la. A literatura foi dominada, principalmente,

* Universidade Estadual Paulista (UNESP). Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Araraquara, SP, Brasil – lucas.dalava@unesp.br.

** Universidade Estadual Paulista (UNESP). Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Araraquara, SP, Brasil – antonio.d.pires@unesp.br.

por homens brancos, heterossexuais, de classes mais elevadas e, assim sendo, foi sempre enviesada pelas ideologias dominantes e frequentemente utilizada como ferramenta de domínio.

No entanto, o Brasil (e o mundo) do século XXI não é o mesmo de trezentos anos atrás, quando a literatura brasileira estava profundamente ligada às relações entre colônia e metrópole; nem é o mesmo de duzentos anos atrás, quando discursos racistas poderiam ser difundidos indiscriminadamente; sequer é o mundo de cem anos atrás, quando pouquíssimas obras homoafetivas conseguiam circular. Depois de diversos movimentos sociais, de lutas por direitos humanos, de todas as guerras por independência e das reivindicações por um “direito ao grito”, a contemporaneidade começou a mostrar alguns sinais de mudanças na sociedade e, conseqüentemente, na literatura.

Esses novos tempos, marcados inclusive pelo advento da *internet*, permitem uma relativa democratização da produção literária. Relativa porque a contemporaneidade é consequência direta de tudo o que veio antes dela, o que significa que o século XXI ainda não foi capaz de superar algumas das questões que foram plantadas em séculos passados. Apesar das mudanças, não é possível ignorar “[...] os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes ‘não autorizadas’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13). Segundo ela (Ibid., p. 14), nos primeiros anos do século XXI, a maior parte dos autores brasileiros eram homens brancos oriundos da região sudeste. Desse modo, a autoria feminina ainda representa uma dissonância. No entanto, de modo geral, além dessa relativa pluralidade de vozes, a literatura brasileira contemporânea é marcada por uma miríade de temas e formas.

Em relação à literatura de autores emergentes, cabe, de saída, observar a multiplicidade de possibilidades que vem se revelando como característica principal. Ainda que com leve predomínio de um tom levemente autocentrado, [...] estilos, dicções e temas os mais variados convivem na produção literária do século XXI (RESENDE, 2010, p. 110).

É importante perceber, no entanto, que a multiplicidade de narrativas e a pluralidade de vozes estão diretamente ligadas. Diferentes pontos de vista e diferentes leituras de mundo geram diferentes narrativas, ou seja, diferentes autorias permitem diferentes narrativas. No caso deste trabalho, é válido recuperar Dalcastagnè (2007, p. 130), quando afirma que

as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero.

É nesse contexto, marcado por múltiplas narrativas e uma miríade de pontos de vista, que Aline Bei escreve *Pequena coreografia do adeus* (2021). O livro em questão, o segundo da autora, que já havia conquistado certo reconhecimento com sua obra de estreia, *O peso do pássaro morto* (2017), é protagonizado, tal qual o livro anterior, por uma mulher, e esse fato não é apenas importante, mas fundamental para a narrativa, como se tentará demonstrar neste trabalho, ao contemplar as possíveis relações entre um corpo biológico que narra e um corpo ficcional que é narrado. Assim, o presente trabalho pretende analisar a obra de Aline Bei, contemplando a autoria feminina, o processo de desenvolvimento da protagonista e, principalmente, os mitos e arquétipos presentes na obra.

A escrita de autoria feminina

Antes de mais nada, é preciso entender quem é a pessoa responsável pela criação dessa história. Não se trata exatamente de tentar analisar e compreender quem é Aline Bei, muito menos de tentar encontrar a autora dentro da personagem. Trata-se de algo mais generalizante, de entender que corpo é esse que fala: um corpo de mulher.

Segundo Foucault (1996, p. 8-9), em *A ordem do discurso*,

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Isso significa que corpos e vozes são silenciados e controlados por dispositivos de poder: existem coisas que podem e coisas que não podem ser ditas, existem pessoas que podem e pessoas que não podem falar. O corpo feminino é um desses corpos subalternizados que foram reprimidos e calados ao longo dos anos, mas, quando ele consegue falar, de que forma fala?

Uma ideia relevante para essa discussão concebe que exista “[...] um corpo anatomicamente determinado, que traduza os termos e as articulações do corpo num corpo articulado de terminologia, que denominamos linguagem” (GILBERT; GUBAR, 1998, apud TELLES, 1992, p. 47) ou ainda “[...] a adoção de uma linguagem feminina revolucionária, capaz de romper com a ditadura do discurso patriarcal, de estrutura falocêntrica, falando não apenas contra ele, mas fora dele” (ZOLIN, 2009, p. 227). Segundo Norma Telles, as mulheres, quando escrevem, fazem isso de forma diferente dos homens, buscando recuperar uma ancestralidade feminina e a própria posse da fala, que renega o discurso patriarcal (1992, p. 48).

Ela aponta que esse discurso patriarcal, no século XVIII, costumava atribuir uma carga positiva à mulher quando descrita como “dedicada”, “maternal”, um

“anjo do lar”, e uma carga negativa quando “[...] sai da esfera privada ou ‘usurpa’ atividades que não lhe são culturalmente atribuídas. Torna-se então um monstro: bruxa, malvada, devoradora, decaída ou tudo isso ao mesmo tempo” (TELLES, 1992, p. 50). Assim, a mulher que se impusesse e se rebelasse era demonizada e silenciada pela sociedade e, temendo represálias, acabava por conter a sua própria escrita. No entanto, no século XIX, é possível notar que, em muitas das histórias de autoria feminina, mesmo quando apresentavam como protagonistas essas mulheres dedicadas, maternais, anjos do lar, pairava outra presença, um espírito rebelde, encarnado principalmente na “louca do sótão”, uma figura feminina “[...] fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora” (Ibid., p. 56). Essa “louca do sótão”, que pode ser considerada um arquétipo, nada mais é que uma representação da força feminina cujas prisões sociais tentam conter, sem nunca obter pleno sucesso. Já no *Fin-de-siècle*, ocorre uma ascensão da figura feminina e surge, assim, uma “Nova Mulher”, a mulher fatal que deve ser obedecida, e o resultado é um sentimento de “guerra dos sexos” (Ibid., p. 57-58). Por fim, já no século XX, “[...] nas décadas de 50 e 60 as autoras estavam odiando a própria mãe que representava o que elas queriam ultrapassar; mas na literatura dos anos 70 essa ‘materfobia’ é apertada e se busca corajosamente a mãe como se buscam as raízes” (Ibid., p. 60).

O que se percebe é que a autoria feminina e as personagens femininas presentes na literatura dos últimos séculos foram aos poucos, não sem muito esforço, ganhando mais poder e espaços, permitindo um terreno fértil para a literatura contemporânea. A literatura do século XXI, conforme afirma a professora Eurídice Figueiredo na mesa-redonda “Literatura de autoria feminina: da escrita à edição”, disponível no *YouTube*, é uma literatura que ganha profundidade, mais nuances, pois se observa claramente o fenômeno da interseccionalidade. Percebe-se uma série de diferentes realidades, uma vez que as mulheres são marcadas por elementos como raça, classe social, sexualidade. Não se concebe nesse momento uma única discussão de gênero, mas de uma série de discussões.

É preciso, portanto, ir além: de que ponto de vista esse corpo de mulher fala? Qual sua relação com o mundo? Quais privilégios e quais repressões a sociedade tenta lhe impor? Tal qual um homem não consegue contemplar o mundo da mesma forma que uma mulher, uma mulher branca cisgenero certamente não contemplará o mundo da mesma forma que uma mulher negra ou uma mulher transgênero. Cada uma dessas mulheres observa o mundo de um determinado ponto de vista, a partir do lugar em que se encontra na sociedade. Toda leitura de mundo é feita, necessariamente, de um determinado ponto de vista. No entanto, segundo Dalcastagnè (2007, p. 134),

as autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo

social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una.

Assim, quando uma mulher escreve uma história protagonizada por outra mulher e que, principalmente, seja uma contemporânea sua, é natural que tenha uma maior sensibilidade para determinados fatores, uma vez que a autora consegue se identificar com a personagem, mesmo quando as duas não estão inseridas na mesma realidade. Aline Bei explora essa questão quando reconhece que, em algum nível, sua obra é permeada pela sua vivência pessoal. Em entrevista para Ana Paula Vilela, disponível no *YouTube*, ela afirma:

Eu acho que eu tenho tanta história pra contar a partir desse corpo de uma mulher no mundo; tem tanta coisa na minha narrativa que vai pra esse lugar, e, por *ter* o corpo de uma mulher no mundo, é também muito interessante poder investigar isso a partir da minha própria existência e da escuta de outras mulheres também. [...] Eu sinto que, na *Pequena coreografia do Adeus*, tem uma investigação um pouco mais esperançosa sobre esse corpo de mulher no mundo (BEI, 2021b).

Quando questionada nessa mesma entrevista sobre o quanto sua narração tem “de Aline” e o quanto tem de escritora de ficção, ela responde:

Eu sinto que tudo é ficção. Mesmo que a gente pegue alguma coisa da nossa própria vida e, de alguma forma, reelabore na página, eu acho que o ato de organizar o caos já é ficcionalizar. É impossível a gente pegar exatamente o que aconteceu e colocar na página. Qualquer pessoa que escreve sabe disso. [...] Eu não acredito em uma autoficção absoluta e nem em uma ficção também absoluta, porque acho que, a partir do momento que somos escritoras, a gente usa também esse material que é nosso, que é o nosso olhar. Às vezes, a gente não está contando algo que nos aconteceu, mas o que você escolhe retratar diz muito sobre você (BEI, 2021b).

Com isso, é possível afirmar que as personagens criadas por Aline Bei são, em algum nível, penetradas pela sua vivência, pela sua visão de mundo, pelo seu lugar de fala. Antonio Candido, ao longo do memorável ensaio “A personagem do romance”, discorre afirmando que as personagens são sempre baseadas na realidade material, mas que, no entanto, por uma especificidade do próprio romance, são muito mais nítidas e bem delimitadas do que as pessoas reais. Desse modo, apesar de as personagens serem essencialmente limitadas em relação à complexidade da realidade humana, elas podem auxiliar na *compreensão* dessa realidade, principalmente no que diz respeito ao espaço do Outro. O que Aline Bei

faz em *Pequena coreografia do Adeus*, portanto, é explorar lampejos, fragmentos da vivência e da psique feminina.

A literatura, o feminino e psicanálise

Pequena coreografia do adeus é uma obra riquíssima que pode ser analisada sob diferentes olhares sem perder seu valor. A crítica feminista, por exemplo, pode ser útil, à medida que se preocupa em “[...] investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades” (ZOLIN, 2009, p. 218). Aline Bei, na entrevista para Ana Paula Vilela, comenta que *O peso do pássaro morto* “[...] é também um livro que propõe o oposto do que ele, de alguma forma, retrata: esse silenciamento da personagem é também para que a gente revise os nossos próprios silêncios” (BEI, 2021b). A autora, portanto, está, desde o momento da escrita, pensando em críticas às prisões sociais e propondo revisões da realidade, convidando o leitor (seja alguém silenciado, seja alguém que silencia) a se contemplar no mundo e ser um agente de mudanças.

Zolin explica que a crítica feminista, no entanto, não se trata de algo estanque, fixo e imutável e apresenta algumas ramificações possíveis. Uma das quatro tendências contemporâneas que ela apresenta reside no enfoque psicanalítico (os outros são o biológico, o linguístico e o político-cultural). Segundo ela, esse enfoque incorpora “[...] os modelos biológico e linguístico, situando a diferença na psique do autor – moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual – e na relação do gênero com o processo criativo” (ZOLIN, 2009, p. 228). Ela acrescenta que

a crítica feminista, psicanaliticamente orientada, estuda as especificidades da escrita feminina em relação à problemática da identidade da mulher. Aí, um certo sentimento de inferioridade marca a sua luta pela afirmação como artista, ao mesmo tempo em que diferencia seus esforços de criação daqueles empreendidos pelos escritores (Ibid., p. 228).

Essa vertente, portanto, está diretamente ligada à psique feminina, ao seu poder criativo, ao seu modelo de escrita e ao uso que as mulheres fazem da linguagem. Esse modo de analisar a *Pequena coreografia do adeus* ganha força por ser uma obra narrada em primeira pessoa, oferecendo um acesso privilegiado à mente de Júlia, a protagonista do romance, que também é uma escritora. Nesse processo quase metalinguístico, Aline Bei apresenta as dificuldades que uma mulher enfrenta para conseguir se expressar através da arte e como isso é profundamente libertador. Esse processo de “afirmação como artista” está presente desde os primeiros capítulos e está profundamente atrelado ao amadurecimento de Júlia ao longo do romance.

Embora a crítica psicanalítica se baseie normalmente nos postulados de Sigmund Freud (SOUZA, 2009, p. 246), existem outras formas de se relacionar a literatura e a psicanálise. Clarissa Pinkola Estés é uma psicanalista junguiana que trabalha com duas linhas: a primeira, mais teórica, está ligada à análise de mitos e histórias para a compreensão dos arquétipos da psique feminina; a segunda, mais prática, consiste em levar esses mitos e histórias para o trabalho clínico, colocando mulheres em contato com esses arquétipos num processo terapêutico. Segundo Carlos Ceia, existe uma crítica arquetípica que consiste em um

tipo de abordagem da literatura que procura analisar o texto literário em função dos elementos nele representados que pertencem ao inconsciente coletivo da humanidade e que constituem, assim, modelos ou protótipos do modo de ser do homem. Os sonhos, os símbolos e a imaginação são os principais meios de aceder a estes arquétipos que se destacam em qualquer texto literário (CEIA, 2009, não paginado).

Os arquétipos conforme entendidos por Jung são elementos do inconsciente coletivo, herdados dos antepassados e que afloram à medida que o tempo passa. Eles são recorrentes nas histórias por serem facilmente identificáveis como pertencentes à psique humana. O herói, tão bem explorado por Joseph Campbell n’*O herói de mil faces*, é um ótimo exemplo de figura arquetípica. Entre os arquétipos mais disseminados no mundo estão a Virgem, o Jovem, a Velha, a Mãe, o Pai, o *Trickster* e o Feiticeiro (ESTÉS, 2018, p. 43); e Jung reconhece outros: a *Persona*, a Sombra, *Animus* e *Anima* e o *Self*. O trabalho de Clarissa Pinkola Estés, no entanto, contempla, principalmente, um arquétipo muito particular: o da Mulher Selvagem.

Em *Mulheres que correm com os lobos*, Estés analisa mitos, histórias, contos e relatos muito conhecidos ou pouquíssimo conhecidos, mas que contemplam esse arquétipo pertencente à psique feminina. Esse arquétipo, no entanto, é denominado de diferentes formas e pode ser encontrado em diferentes personagens: “La que sabe”, “La Loba”, “A Mais Velha”, “Baba Yaga”. Independentemente do nome utilizado, esse arquétipo representa uma mulher que não pode ser contida, submetida por padrões sociais, uma mulher que não renega sua identidade, sua força, seu poder criativo. Estés, em seu trabalho clínico, tenta aproximar suas pacientes desse arquétipo, desfazendo crenças limitantes, superando padrões sociais e contemplando a vivência feminina.

Através de histórias como “Barba azul”, ela observa o “predador” que habita a psique feminina reprimindo as mulheres, fazendo-as desacreditar do seu potencial e descredibilizando seus instintos. Está ligado a crenças limitantes construídas e impostas socialmente. Em histórias como “O patinho feio”, ela observa a figura da mãe que renega o filho (seja ele real, seja psíquico), a criança desamparada, a busca por um grupo que sustente e dê apoio para a mulher, fazendo-a confiar em si.

Em histórias como “A menininha dos fósforos”, ela contempla a chama criadora, a “fome de alma”, a necessidade de produzir, de gerar, de explorar a arte, mesmo quando a mulher não dispõe daquilo que é preciso para realmente “fazer fogo”.

Desse ponto de vista feminista e psicanalítico, a psique feminina só é possível de ser parcialmente capturada e expressa em uma narrativa a partir da autoria feminina, que penetra as páginas do livro de formas que talvez nem estivessem sendo conscientemente exploradas. Assim, observa-se no trabalho de Estés uma série de narrativas, personagens e figuras intimamente ligadas a uma psique feminina e que podem ser encontradas na *Pequena coreografia do adeus*, seja de maneira intencional ou não.

Importa dizer que, para Estés, as histórias não possuem apenas a capacidade de gerar entretenimento, de registrar uma leitura de mundo ou de promover discussões sociais. Estés entende as histórias como “bálsamos medicinais” que colaboram para que o indivíduo seja capaz de compreender a si mesmo e o impulsionam para eventuais mudanças. São histórias que podem tanto ser criadas quanto criar alguém, no sentido de que possuem a capacidade de *formar* as pessoas, munindo-as de uma capacidade de olhar para dentro de si e movimentar conhecimentos intrínsecos sobre si mesmas (ESTÉS, 2018, p. 516-517). Ela também afirma:

Ao lidarmos com as histórias, estamos trabalhando com a energia arquetípica, que é muito parecida com a eletricidade. Ela pode animar e iluminar, mas no local errado, na hora errada e na quantidade errada, como qualquer medicamento, pode produzir efeitos nem um pouco desejados. Às vezes, pessoas que coletam histórias não percebem o que estão pedindo quando querem saber uma história dessa dimensão. Os arquétipos nos modificam. Se não houver modificação, então não houve nenhum contato real com o arquétipo. Transmitir uma história é uma responsabilidade muito grande. Temos de nos certificar de que as pessoas estejam preparadas para as histórias que contam (Ibid., p. 516).

Isso significa que livros como *Pequena coreografia do adeus*, segundo essa linha teórica, têm grande capacidade de promover questionamentos e mudanças pessoais. Não é à toa que Aline Bei conquistou prêmios, venceu concursos e foi reconhecida como grande autora pela crítica. Quando ela movimenta os arquétipos e cria narrativas que descrevem tão bem a posição da mulher no mundo, a identificação e a transformação são inevitáveis.

Os arquétipos da mulher selvagem na jornada de Júlia

Esta última parte do trabalho se propõe a ler e analisar a *Pequena coreografia do adeus* à luz do trabalho de Clarissa Pinkola Estés, compreendendo de que forma o arquétipo da Mulher Selvagem vai ganhando vida e se delineando no decorrer da

narrativa. É importante que se perceba, no entanto, que, embora todas as mulheres carreguem dentro de si esse arquétipo, existe um esforço da sociedade patriarcal para que ele seja reprimido: trata-se da “louca do sótão”, a Mulher Selvagem que precisa ser contida.

Como dito anteriormente, contemplar o arquétipo, vislumbrar a Mulher Selvagem, é o que permite que ela “desperte”, e, desse modo, a mulher presa na sociedade patriarcal pode encontrar muita dificuldade de ter esse contato. Mesmo quando ele ocorre, o processo de libertar a Mulher Selvagem pode ser complexo e demorado. Trata-se de uma verdadeira jornada desempenhada pela mulher, e Júlia apresenta um desenvolvimento bastante interessante para a compreensão desse percurso. Aliás, a jornada feminina é muito da jornada do herói, como concebida por Campbell, por exemplo, uma vez que ela está mais ligada com o crescimento pessoal e a superação de si mesma.

A jornada de Júlia é dividida em três partes (ou três atos, como a autora prefere chamá-los, expondo a relação entre a obra e o teatro) e é narrada de forma cronológica (com exceção de algumas memórias), começando na infância. Seu nome completo já oferece uma ideia inicial de quem é essa personagem: Júlia Manjuba Terra. Percebe-se que existe uma aparente “incoerência” quando se percebe a relação entre “Manjuba”, um peixe, e “Terra”. A personagem seria então uma figura deslocada, um “peixe fora d’água”, um ser que não está no ambiente em que deveria estar.

O ambiente em questão é um lar disfuncional, em que o pai, Sérgio, é uma figura ausente que só fica com a filha esporadicamente e a deixa aos cuidados de uma mãe violenta e sem autocontrole. Aliás, esse ambiente sequer pode ser chamado de “lar”: Aline Bei se mostra ao longo de todo o livro preocupada não apenas com o conteúdo que narra, como também com a forma de narrar (ambos os elementos intimamente conectados). Para tanto, Bei explora a linguagem e, a partir da grafia das palavras, cria novos signos. É o que ocorre desde a dedicatória, quando Bei cria uma oposição entre “Casa” e “casa”: “[...] para todos aqueles que procuram uma / Casa dentro de casa / em especial aos que procuram / desesperadamente” (BEI, 2021a, não paginado). Essa é Júlia: uma menina que procura desesperadamente uma Casa, um lar, um abrigo, dentro da sua casa, um espaço físico problemático.

Essa casa regida pelo signo “Terra” é, justamente, uma terra desértica, árida. Pode-se dizer que essa personagem perdida e desamparada está em um “solo infértil”, um lugar que não é propício para ela. Esse significante “Terra” pode ainda estar preenchido com uma noção de “planeta Terra”, pois, enquanto um microcosmo que descreve as violências e castrações sofridas por um corpo feminino desde a infância, a casa pode até ser lida como uma representação da sociedade patriarcal: “A cultura é a família da família. Se a família da família sofre com várias enfermidades, todas as famílias dentro daquela cultura terão de lutar com os mesmos inconvenientes” (ESTÉS, 2018, p. 85).

Essas “enfermidades” são percebidas no próprio estrato óptico do livro, uma vez que todas as vezes em que Júlia (narradora autodiegética) tenta descrever a si e a sua infância, utiliza uma fonte de tamanho reduzido: “infância”, “brincar”, “eu invisível”, “eu nasci”, “eu” (BEI, 2021a, p. 9-23). Esses são exemplos que aparecem logo no primeiro capítulo. Trata-se, portanto, de uma garota que já começa a se sentir inferior, invisibilizada, silenciada e que tenta, constantemente, se mostrar como merecedora de amor, atenção, carinho. A linguagem, mais uma vez, soma para essa discussão, uma vez que, indiretamente, representa toda a versatilidade de Júlia, num constante ato de criação e reinvenção.

Júlia descreve a mãe como uma megera que só a deixava brincar “[...] quando não precisava mais de público” (BEI, 2021a, p. 10), enquanto que, ao descrever o pai, ela pensa: “[...] um homem feliz que era o meu pai sempre triste quando estava ao meu lado” (BEI, 2021a, p. 14). Na angústia de não ter a atenção de nenhum dos dois, Júlia tem uma explosão de raiva no primeiro capítulo e “parte para cima” da sua amiga Tetê, cuja mãe, preocupada com a integridade de sua filha, aparece rapidamente para protegê-la. Júlia inveja essa mãe boa enquanto se prepara para a reação da sua própria mãe, Dona Vera: “[...] pensei que ela esquentaria uma panela de água para me queimar // quando voltou somente com a Cinta / eu fiquei / bem mais calma / que bom / que vai ser o de sempre // e Foi” (BEI, 2021a, p. 21). Júlia aprende, assim, a enxergar beleza na violência, única forma de expressão de sentimento que ela conhece. Alguns desses traumas de infância reverberam ao longo de toda a narrativa, na forma de símbolos e figuras que aparecem principalmente através de sonhos.

Esse primeiro capítulo é importantíssimo porque ele, desde o começo, mostra uma Júlia preocupada com garotos, querendo brincar de “vida íntima das bonecas” (BEI, 2021a, p. 11). Isso não ocorre por uma questão de amadurecimento sexual ou desejo libidinoso, mas pelo fato de que Júlia é forçada a amadurecer rápido demais; afinal, “[...] já era uma moça / estava na hora de assumir algumas responsabilidades” (Ibid., p. 21). As próprias expressões que Júlia usa e a visão de mundo que ela já tem não poderiam ser consideradas como “infantis”. Isso ocorre porque o arquétipo da Velha, que representa uma consciência ancestral feminina, já está dentro dela. Esse “protótipo” de Mulher Selvagem aparece em diferentes momentos, como quando Júlia escreve no seu diário, ainda criança, que deseja fugir de casa e rolar na grama, ou seja, em uma terra fértil (Ibid., p. 28), quando se questiona: “[...] será que sou a única sã dessa casa?” (Ibid., p. 43), ou ainda quando pergunta se ela um dia teria sido realmente uma criança (Ibid., p. 84).

É possível extrapolar essa questão da criança-velha contemplando ainda uma imagem da Deusa Hécate, ou da Deusa Tríplice, que possui três faces, cada qual representando uma fase da lua e da vida da mulher: a infância (crescente), a fase adulta (cheia) e a velhice (minguante). Júlia possui essas três faces dentro de si, não importa o momento da narrativa. Isso pode ser percebido novamente na

linguagem utilizada por Júlia, que amalgama os gêneros narrativo (a jornada de Júlia), lírico (na estrutura) e dramático (como nas “rubricas” espalhadas pelo texto entre parênteses). Victor Hugo, no prefácio do *Cromwell*, aponta que a poesia está ligada à infância da sociedade, a épica, à fase mais adulta, e o teatro representaria a maturidade.

No entanto, é importante notar que, apesar de os pais de Júlia serem personagens repressores, a protagonista aprende a olhar para o masculino com uma visão mais positiva se comparada com a mãe. Em momentos como em “ele caminhava / a dois passos do chão” (Ibid., p. 12), é possível dizer que essa figura masculina chega a ser divinizada, dotada de poderes especiais. Trata-se de um olhar de interesse, um olhar cobiçoso, uma vontade de ter aquilo que o pai tem: liberdade. Liberdade para usar um *short*, para poder sair de casa e namorar quantas mulheres quisesse, para recusar suas responsabilidades, inclusive cuidar da filha. Júlia, num dado momento, sente-se culpada por ter odiado o pai por alguns instantes: “[...] arranquei / do diário / a folha que eu tinha escrito mais cedo, piquei e dei descarga, eu não odeio meu pai, eu o amo, eu o amo!, me bati / na cara / com as palmas bem abertas. // naquela noite // me recusei a dormir na cama de dona Vera” (Ibid., p. 95). Júlia vai, assim, valorizando e se aproximando do pai à medida que se afasta da mãe.

A mãe, Dona Vera, consegue ser uma personagem ainda mais repressora do que o pai. No entanto, é importante compreender que o pai tem capacidade de tomar atitudes pelo bem da filha, e não as toma pelo bem da liberdade dele; a mãe, por outro lado, é impossibilitada de mudar quem é por ser consequência direta de uma sociedade repressora. Dona Vera, segundo os exemplos dados por Clarissa Pinkola Estés, é uma mãe-criança:

Ela pode se sentir tão deslocada sob o aspecto psíquico que se considere não merecedora até do amor do seu bebê. Ela pode ter sido tão torturada pela família e pela cultura que não se consiga imaginar digna de chegar aos pés do arquétipo da ‘mãe radiante’ que acompanha cada nova gestação. Não há como escapar: a mãe precisa receber a atenção materna para dar atenção à sua própria prole (ESTÉS, 2018, p. 207).

A mãe de Júlia também não teve um pai presente. A avó, abandonada pelo pai de Vera, acaba por ser apartada da sociedade patriarcal por não atingir os padrões esperados. Assim, ela culpa, indiretamente, sua filha por esse isolamento. Isso gera um ciclo de violência propagado pelas mães às suas filhas, para que elas também não sejam isoladas. Júlia reconhece que “[...] as surras que eu levava / eram as surras que a minha mão levou / em looping / na minha pele, na pele dos filhos que eu ainda não tenho” (BEI, 2021a, p. 17). São mulheres que esperam uma aprovação da sociedade patriarcal. Isso tudo, no entanto, é apenas uma violência física, embora

haja também uma violência psicológica e social: a mulher não tem direito a fazer certas coisas que os homens podem.

No entanto, Júlia começa a romper com esse ciclo violento logo na infância através da arte. Segundo Estés, a arte “[...] não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós” (ESTÉS, 2018, p. 28). É um fogo criativo que impulsiona a psique feminina, um repositório para a compreensão de si e para a sua expressão no mundo: “Para algumas mulheres, é o seu diário, onde elas deixam registrada cada pena que passa voando; para outras, é sua arte criadora: elas dançam a natureza selvagem, elas a pintam, elas a transformam num enredo” (Ibid., p. 372). A arte é, assim, um modo de manifestação da Mulher Selvagem.

Júlia, ao longo da narrativa, explora diferentes tipos de artes: primeiro, vem uma certa proximidade com a música, que Júlia imagina tocando de acordo com o que está acontecendo e como ela está se sentindo; depois, vieram as experiências e tentativas de desenhar um irmão que não possuía (ou, talvez, um desejo de ser esse irmão, de poder gozar da liberdade dos homens, de poder se colocar no mundo); por fim, Júlia, por sugestão da diretora da escola, investe no balé, na dança em cima do palco (para a qual ela, teoricamente, não teria talento). No entanto, é com a escrita que Júlia se identifica de fato: primeiro, com a escrita sobre si mesma em seu diário; depois, com a tentativa de escrever uma história.

Mesmo quando a arte não funciona para os padrões sociais, ela funciona para Júlia. Um exemplo marcante é quando ela começa a dançar utilizando uma roupa azul, “[...] vestida de água e não de flor” (BEI, 2021a, p. 136). A água que escorre da dança, da coreografia de Júlia, fertiliza a terra infértil que ela conhecia. Isso se comunica com um determinado momento em que Vera quebra uma máscara de Júlia, o que pode representar uma quebra da *Persona* que Júlia mostrava para o mundo. “Na psicologia arquetípica, a roupa simboliza a presença externa. Ela é a máscara que a pessoa mostra ao mundo. Ela esconde muita coisa” (ESTÉS, 2018, p. 71). Assim, Júlia vai se reinventando, mostrando-se de diferentes formas, ao mesmo tempo em que tenta entender quem ela é de fato. A jornada de Júlia é um romance de formação, no qual a protagonista está constantemente tentando descobrir quem é.

Pensando ainda na questão das roupas, é necessário levar em consideração o trecho que dá título ao livro. Assistindo ao trabalho da máquina de lavar, Júlia entende que “[...] as roupas, elas ganham fibra e elegância / se enlaçam e / se soltam em uma / pequena coreografia / do adeus” (BEI, 2021a, p. 98.) Para Estés (2018, p. 114), “[...] [lavar roupa] trata-se de um símbolo da limpeza e da purificação de toda a imagem da psique”. Esse momento, espécie de batismo, mostra o começo do processo de mudança na vida de Júlia, pois

as roupas são como nós, que nos desgastamos cada vez mais até que nossas idéias e valores ficam frouxos com o passar do tempo. A renovação, a revivificação ocorre na água, na redescoberta daquilo que realmente consideramos verdadeiro, daquilo que realmente consideramos sagrado (Ibid., p. 114).

Esse processo de mudanças se intensifica no segundo capítulo do livro, “Terra”, quando Júlia finalmente sai da casa da mãe. Nesse momento, Júlia encontra uma nova terra e uma verdadeira “Casa”. É possível dizer que, metaforicamente, essa é uma pequena morte da mãe repressora, uma vez que ela se afasta o máximo que pode naquele momento. Clarissa Pinkola Estés chama essas pequenas e grandes mortes nas narrativas de vida de “Descansos”. Isso são marcos que permitem que se entendam os caminhos pelos quais a vida passou. Essa revisão e superação do passado está presente na *Pequena coreografia* desde a epígrafe, na qual consta “[...] *el que no anduvo su pasado / no lo cavó / no lo comió / no sabe el misterio que va a venir*” (GELMAN, apud BEI, 2021a, não paginado). Porém, esses descansos “precisam ser lembrados, mas ao mesmo tempo precisam ser esquecidos” (ESTÉS, 2018, p. 412). Júlia consegue fazer isso, mas sua mãe, não: “[...] depois que saí de casa, sinto que o novo lugar favorito de minha mãe // é no Passado” (BEI, 2021a, p. 171). Vera foi tão reprimida que falta a ela a capacidade de se libertar, de seguir em frente.

Júlia passa a viver uma espécie de releitura de *O fabuloso destino de Amélie Poulain* quando começa a trabalhar no café de dona Cíntia e passa a conviver com as pessoas que frequentam o espaço, a exemplo de Vegas, “[...] um ex-lutador de boxe que teve que se aposentar depois de uma fratura na costela” (Ibid., p. 158). Ela se muda para um “predinho” que costumava ser a “casa de prazeres” Guadalupe, até que um dos antigos clientes mata uma das dançarinas e comete suicídio. O espaço só recebe pessoas novamente depois de o prédio ser comprado e transformado em pensão pela viúva Argentina. O que essa história mostra, portanto, é um relato sobre a capacidade masculina de gerar morte e a capacidade feminina de gerar vida: um ciclo.

É importante notar também que as personagens e os espaços estão sempre localizados, de certo modo, em terras estrangeiras: Argentina, Vegas, Guadalupe e até dona Cíntia, cujo filho está no exterior. Isso representa a individualidade das personagens e as diferentes possibilidades apresentadas pelo mundo, representações de realidades completamente diferentes das dela. Sair da casa da mãe lhe permitiu romper com certos padrões, mas também permitiu que ela olhasse para o mundo com outros olhos. Além disso,

Dar o nome a uma força, uma criatura, uma pessoa ou a um objeto tem algumas conotações. Nas culturas em que os nomes são escolhidos com cuidado pelo seu significado mágico ou auspicioso, saber o verdadeiro nome de uma pessoa

representa conhecer a trajetória da vida e os atributos da alma daquela pessoa (ESTÉS, 2018, p. 143).

Nesse momento da vida, Júlia ainda tem contato com o pai, que, aposentado, começou a confeccionar esculturas de argila, tal qual o Deus judaico-cristão, que cria filhos a partir do barro. Ela reconhece, contemplando a alegria do pai de falar da sua arte, que esse homem que havia tirado tantas fotos das suas próprias esculturas, nunca havia tirado foto dela. Sérgio valoriza suas criações pessoais (filhos psíquicos), objetos, mais que à própria filha. Afinal, Júlia continua sendo tangenciada pela família biológica, porém uma nova família começa a se formar, um grupo que confia no potencial de Júlia e que lhe dá apoio. Quando a viúva Argentina se oferece para ouvi-la, Júlia desmorona, pois ninguém nunca havia se preocupado com ela daquela forma: “[...] a viúva pegou meu chá e apoiou na mesa. // deitou / a minha cabeça / no seu colo, meu cabelo crescia / ao seu Toque” (BEI, 2021, p. 183). Argentina também representa o arquétipo da Velha, da Loba, daquela que sabe. Nesse sentido, ela serve como uma guia, orientando Júlia para seu próprio crescimento como mulher, algo que sua mãe não fez.

O grande ponto de virada na vida de Júlia ocorre nesse momento, quando começa a usar seu diário não para falar de si, ou melhor, para olhar para si sob um outro ângulo: ela começa a escrever uma história sobre outra personagem, Ed, um dos nomes mais importantes da narrativa, pois é a abreviação típica de um nome estrangeiro, Edward. De certa forma, Ed representa, portanto, uma parte (por isso aparece abreviado) de uma camada de Júlia que ela ainda não conhecia, mas passa a conhecer. Em alguma medida, ela mergulha dentro de si. Inclusive, quando escreve a primeira parte, ela mergulha na banheira e fica submersa (mais uma vez, a terra fertilizada pela água). É importante perceber, além disso, que essa personagem criada por Júlia, tal qual o “irmão imaginário” que ela desenhou quando criança, é um homem no qual Júlia se contempla. Isso não se trata de uma coincidência. É através de arquétipos “masculinos”, conjurando esse lado da sua psique, que Júlia consegue começar a explorar um novo nível da sua arte.

Na psicologia junguiana, esse elemento foi denominado *animus*: um elemento em parte mortal, em parte instintual, e em parte cultural da psique da mulher que se apresenta nos contos de fadas e na simbologia dos sonhos como seu filho, seu marido, um estranho e/ou amante – possivelmente ameaçador, dependendo das circunstâncias psíquicas do momento. Essa figura psíquica tem valor especial por ser investida de qualidades que a criação tradicionalmente extirpa das mulheres, sendo a agressividade uma das mais comuns (ESTÉS. 2018, p. 78).

Acontece, então, outro ponto de virada, ou, melhor dizendo, mais um “Descanso” no final deste ato: Sérgio, pai de Júlia, morre ao reagir a um assalto.

Esse pode parecer um evento bastante traumatizante, mas, na psicologia arquetípica, a morte pode ter uma carga positiva ao representar renovações. O fim de algo é necessariamente o começo de algo novo. Segundo Estés (2018, p. 135), “[...] para a maioria das mulheres, deixar morrer não é contra sua natureza, é contra sua criação”. Em outro trecho, argumenta:

A iniciação de Vasalisa começa quando ela aprende a deixar morrer o que precisa morrer. Isso significa deixar morrer os valores e atitudes de dentro da psique que não mais sustentam. Os que devem ser examinados com especial atenção são aqueles dogmas há muito aceitos que tornam a vida segura demais, que superprotegem, que fazem a mulher andar com passinhos rápidos em vez de com longas passadas (Ibid., p. 100).

Júlia não aceita a morte do pai com a mesma naturalidade que aceitou a separação da mãe no começo do capítulo. Talvez por isso ela tenha tido um breve envolvimento com Maurício, um amigo de seu pai, numa tentativa de preencher o vazio com algo que a fizesse se lembrar da figura paterna. No entanto, Júlia percebe que isso não é necessário à medida que suas necessidades são supridas pelo seu fazer literário, pela sua capacidade de criação. Ela pode não perceber isso de imediato, mas existe uma série de personagens que colaboram para a sua afirmação de si, pelo seu próprio reconhecimento. Duas personagens são as mais importantes nesse sentido: a primeira é o autor que mora na mesma pensão que Júlia e que aponta que existe nela uma artista; a segunda, ainda mais importante, é outra Velha, outra representação do arquétipo da Mulher Selvagem, que encontra Júlia lendo seus escritos no cemitério e a aplaude: “Isso é muito bonito, menina. Muito bonito” (BEI, 2021a, p. 257).

O final do livro, uma das partes mais emblemáticas da obra, mostra Dona Vera em uma crise após a morte de Sérgio, pois, mesmo então, ela ainda o desejava. Trata-se de uma mulher que não conseguiu despertar dentro de si a Mulher Selvagem, e Júlia, mesmo tendo crescido tanto ao longo da narrativa, nada pode fazer para mudar a situação, já que, como mencionado, a jornada feminina é pessoal. Júlia não é a heroína que vai salvar o dia, consertar os problemas do mundo, mudar a realidade das pessoas ao seu redor: seu processo de amadurecimento representa uma mudança apenas para ela mesma. Desse modo, tudo o que ela pode fazer é permitir que a mãe lhe demonstre algum afeto, ainda que esteja procurando nela a presença de um homem morto.

Considerações finais

A obra de Aline Bei carrega uma estrutura tríplice: Júlia, Terra e Escritora, atos marcados, respectivamente, pela vida, morte e renascimento de uma personagem

primorosamente construída. Uma vez que existe uma relação íntima entre esse “corpo de mulher” que habita a realidade (a própria autora, Aline Bei) e esse “corpo de mulher” que habita o ficcional (a personagem Júlia), existem relações claras entre a obra literária e a realidade prática, e entre a psique feminina e as conjunturas políticas, culturais e sociais. Duas faces da mesma moeda, a jornada de Júlia (representando, de maneira metonímica, a jornada feminina) é pautada, por um lado, por fenômenos socioculturais externos a ela, e por outro, por fenômenos que ocorrem no interior da personagem. Isso permite ao leitor contemplar as crises e os dilemas da psique feminina. Júlia é uma personagem forte que desperta em si o arquétipo da Mulher Selvagem na medida em que permite explorar seu processo criativo até se tornar uma artista. O pensamento de Estés, encontrado na sua obra e no seu modo de trabalhar, está alinhado ao pensamento de Bei, localizado especialmente na sua entrevista, no que diz respeito ao modo de se entender a literatura: em uma via de mão dupla, ao mesmo tempo em que a realidade permeia e penetra a arte, há uma capacidade da arte, à medida em que expõe e explora arquétipos da mente humana, também tocar e modificar, de maneira catártica, aqueles que a contemplam. Assim, Pequena coreografia do adeus trata-se de uma obra riquíssima no que tange aos aspectos relativos à autoria e à psique feminina, uma vez que representa, de maneira ao mesmo tempo tão particular e tão universal, a jornada de amadurecimento da mulher.

DALAVA, L. A; PIRES. A. D. A small choreography of the wild woman: female experience in *Pequena coreografia do adeus*, by Aline Bei. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 125-141, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *This article tries to interpret the novel Pequena coreografia do Adeus (2021), by Aline Bei, in the light of psychoanalysis, considering, for that purpose, the theories related to the female psyche elaborated in Women who run with the wolves, in which the author, Clarissa Pinkola Estés, influenced by the works of C. G. Jung, explores the myths and stories of the “Wild Woman” archetype. Although this is just one interpretation among the possible ones, Estés’ work proves to be an interesting reading guide, as it not only contributes to the understanding of relevant aspects of Aline Bei’s book – once Pequena coreografia do Adeus revisits, with its very particular style, several recurrent elements in literature –, but offers as well a psychoanalytic look at the understanding of female authorship.*
- **KEYWORDS:** *Contemporary Brazilian Literature. Aline Bei. Female authorship. Psychoanalytic theory and criticism. Archetypes.*

REFERÊNCIAS

BEI, A. **Pequena coreografia do adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

BEI, A. **Aline Bei: entrevista com a autora de *O peso do pássaro morto* e a *Pequena coreografia do adeus***. Entrevista concedida a Ana Paula Vilela. 29 de set. 2021b. Disponível em: <https://youtu.be/sfeA7NJxsl0>. Acesso em: 22 fev. 2022

CEIA, C. CRÍTICA ARQUETÍPICA. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-arquetipica>. 30 dez. 2009. Acesso em: 24 fev. 2022.

DALCASTAGNÈ, R. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda** – revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, 2007.

DALCASTAGNÈ, R. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 2, p. 13-18, 2012.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FIGUEIREDO, E. **Literatura brasileira de autoria feminina: da escrita à edição**. Disponível em: <https://youtu.be/L-wyHmHUR5U>, 9 jun. 2021. Acesso em: 27 jan. 2022

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RESENDE, B. A literatura brasileira num mundo de fluxos. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 103-112, jul./dez. 2010.

SOUZA, A. O. Crítica psicanalítica. In: BONNICI, T; ZOLIN, L, O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009.

TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L, O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009.

