

# CORPO FEMININO E DISCURSO EM *PASSAGEM ESTREITA* DE DIVANIZE CARBONIERI

Alvany Rodrigues Noronha Guanaes<sup>1</sup>

## RESUMO

*Passagem Estreita* de Divanize Carbonieri apresenta contos que remetem às suscetibilidades e vulnerabilidades do corpo feminino. Mas também fala de escolhas afirmativas e de posicionamentos contraculturais de mulheres excluídas da esfera da supremacia da beleza. O presente trabalho visa a analisar as personagens de três contos da coletânea, “Fia”, “Mesa-Redonda” e “Cérebros”, estabelecendo um diálogo que revela diferentes aspectos de uma mesma pessoa. Essa personagem justaposta indica caminhos para atravessar as simbólicas passagens estreitas através de um contradiscurso carregado de ironia.

**Palavras-Chave:** Corpo Feminino; Ironia; Divanize Carbonieri; *Passagem Estreita*

## Introdução

A escritora Divanize Carbonieri é doutora em letras pela Universidade de São Paulo e professora de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Mato Grosso. É autora dos livros de poesia *Entraves* (2017), vencedor do Prêmio Mato Grosso de Literatura, *Grande depósito de bugigangas* (2018), *A ossatura do rinoceronte* (2020) e *Furagem* (2020), além das coletâneas de contos *Passagem estreita* (2019), finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Guarulhos em 2020, e *Nojo* (2020). No Prêmio Off Flip, foi segunda colocada na categoria conto em 2019 e finalista na categoria poesia em 2019 e 2018. Em 2020, foi selecionada no Edital Estevão de Mendonça de Literatura Mato-Grossense, com o livro juvenil *O insight dos insetos* (no prelo), e nos editais da Lei Aldir Blanc, nível estadual e municipal, com os livros *Vira e mexe, um pet* (infantil) e *Carga de cavalaria: haicais encavalados* (haicais), previstos para serem lançados no primeiro semestre de 2021.

*Passagem estreita* apresenta dezenove contos, todos com protagonistas mulheres. Nos enredos, são enfocadas atividades das mulheres não diretamente ligadas ao ambiente doméstico. Também não são enfatizadas as suas relações amorosas com os homens ou mesmo com outras mulheres, embora possam ser mencionadas. Assim, os

---

<sup>1</sup> Doutora e mestre pela Universidade de São Paulo em Literaturas de Língua Inglesa. concluiu uma pesquisa de pós-doutorado sobre empatia e práticas alimentares, com foco no trabalho do autor irlandês Colum McCann na FSCH – NOVA em Lisboa. ([alvany.guanaes@gmail.com](mailto:alvany.guanaes@gmail.com))

contos desta coletânea buscam retratar a mulher em sua plena potencialidade de indivíduo único, capaz de enfrentar até mesmo situações extremas com sua própria força, sem depender do apoio masculino. Contudo, nem sempre as superações são possíveis. Algumas personagens são representadas em sofrimento, muitas vezes ligado à condição feminina (sensação de menos valia, insegurança em relação à própria aparência, trauma de ordem sexual ou outra). Mas há também as figuras ficcionais que são capazes de vencer grandes dificuldades.

O corpo feminino é tema recorrente nos contos de *Passagem Estreita* (2019) de Divanize Carbonieri. Em alguns textos, são corpos que incomodam, envergonham e até insultam – muitas vezes grandes demais para atravessar as “passagens estreitas” – simbólicas ou não – que o mundo oferece às suas personagens marginalizadas. Os três textos escolhidos para esse estudo, “Fia”, “Mesa Redonda” e “Cérebros”, abordam, sem eufemismos – questionamentos acerca da feiura. Suas protagonistas expõem o incômodo do existir na contramão de padrões estéticos e do ‘absurdo’ de exercer a própria humanidade estando à margem de um padrão normativo em relação aos atributos físicos partilhados em várias esferas sociais, inclusive na literatura.

A personagem-título, Fia, é quase desumanizada, alcunhada pela narradora-autora de “o traste mais feio e estúpido que poderia existir no mundo da ficção” (p. 20), mas a simplicidade de sua arquitetura intelectual a liberta para sensações prazerosas em experiências corriqueiras ou até frugais. Opostamente, a protagonista de “Mesa Redonda”, que tem “um corpo que parece errado de qualquer modo...”, e a de “Cérebros”, que se empenha em mascarar o corpo sob roupas amplas, martirizam-se com repressões contra si mesmas, enredadas na demanda social de elevados padrões estéticos. A justaposição dessas três personagens é o que me leva a uma leitura orientada pelas instâncias psíquicas freudianas.

Id, ego e superego demarcados nessas personagens apontam convergências que, ao ser colocadas em diálogo, pluralizam a discussão sobre os efeitos dos padrões de beleza na constituição do eu-feminino. Quero esclarecer que não tenho intenção de perscrutar os conceitos de id e de ego, passando pelo estudo dos âmbitos conscientes, inconscientes e pré-conscientes e tantos outros detalhes pertinentes a estudos mais aprofundados no campo da psicologia. Meu objetivo é analisar o discurso das personagens a partir de um recorte sobre tais instâncias psíquicas que marcam o

exercício do prazer e do desprazer vinculados à autoimagem (ambiente interno) e aos padrões de beleza (mundo externo), passando pelos conceitos freudianos do Princípio de Realidade e do Princípio de Prazer vinculados ao id, ego e superego.

Segundo Freud, o Princípio de Prazer “reina irrestritamente no id” (Freud, 1976, p. 25), pois o id se vincula ao instinto, às paixões, à libido. Sendo a superfície do corpo o lugar de origem de “sensações tanto externas e quanto internas” (Freud, 1976, p. 26), as experiências corporais prazerosas são propulsoras do id. Enquanto as sensações reinam no id, os pensamentos são os senhores do ego, que tenta efetuar mediação entre o mundo e o id” (Freud, 1976, p. 62), controlando ou refreando seus excessos, pois ele é “aquela parte do id que foi modificada pela influência direta do mundo externo” (Freud, 1976, p. 25). Ele tenta substituir o Princípio de Prazer do Id pelo Princípio de Realidade, o lugar da razão e do senso-comum. Os processos mentais são organizados no ego, influenciados pelos inúmeros discursos aos que os seres humanos estão expostos e os exercícios psíquicos que dialogam com eles. O ego concentra em si a influência do “mundo externo, a libido do id e a severidade do superego” (Freud, 1976, p. 62). O superego é uma espécie de ser superior ao ego, no qual a consciência é habitada pela repressão ou pela castração, sendo uma espécie de censor do ego. Essas estruturas psíquicas serão associadas às personagens para compreender como o prazer e o desprazer femininos a partir do corpo são influenciados pelos valores do mundo externo.

Os textos sob análise são carregados de tensão entre o que é explícito em uma semântica corrosiva de autodepreciação e o que é silenciado ou tácito, constituindo uma “estratégia ou prática discursiva” (Hutcheon, 2000, p. 3) contra um discurso ortopédico sobre a boa aparência. Sob a ótica da crítica literária Linda Hutcheon sobre a ironia, entendo que os contos de Carbonieri emergem da articulação entre a aparente aquiescência a um dogma da beleza e à oposição a essa mesma norma que se revelam nas entrelinhas, nas fendas do não-dito. Há um afrontamento aos outros (ao leitor?) veladamente imbuídos aos insultos que as personagens lançam sobre si mesmas. Hutcheon refere-se à ironia como o tropo do não dito, não ouvido e não visto. Uma asserção irônica faz um convite a ir além da palavra na página para desvendar críticas, demandas, denúncias. A ironia é uma arma verbal que lança mão da linguagem para satirizar e insultar por subterfúgios que só podem ser depreendidos no entretexto

habitado pelo leitor. A aceitação ou a recusa das ideias postuladas pelo autor demandam uma interpretação ativa e, por isso mesmo, mobilizam perspectivas.

Retomando a exposição das ideias até aqui, duas interações servirão de base para a análise. A primeira esboça a convergência das personagens, cuja base teórica serão os estudos freudianos sobre as instâncias psíquicas – id, ego e superego–, e a segunda remete ao dialogismo irônico entre texto e mundo, a qual será guiada pelo conceito de ironia desenvolvido por Hutcheon. No entanto, outros teóricos e conceitos específicos pertinentes a cada conto serão abordados conforme se fizerem necessários.

A seguir, farei uma breve compilação da abordagem da beleza e da feitura femininas na literatura brasileira, a fim de sedimentar o contexto de onde Carbonieri enuncia.

### **Beleza e feitura na literatura**

Em “Mesa-Redonda” lê-se “tudo que se pode almejar é ser uma bela tolinha, já se sabia faz tempo” (Carbonieri, 2019, p. 39), estabelecendo um intertexto com a fala da personagem Daisy em *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald. A personagem-narradora é uma pesquisadora literária e, portanto, é natural que a referência ficcional lhe sirva como expressão de sua concepção de mundo. O vocábulo ‘tempo’ enfatiza a permanência da exigência da beleza feminina – o que era válido para a Geração Perdida permanece igual quase um século depois.

Pode-se dizer que houve conquistas no exercício da sexualidade feminina. No entanto, as mulheres ainda estão associadas a padrões de beleza que regem sua existência. Há um misterioso estereótipo universal que institui a naturalidade do par ‘beleza-mulher’ e o associa a tudo que permeia a feminilidade. Naomi Wolf, em *O Mito da Beleza* (2018, p. 23-24), ao pensar na relação entre feminismo e beleza feminina, escreve:

Depois do sucesso da segunda onda do movimento das mulheres, o mito da beleza foi aperfeiçoado de forma a impedir o avanço do poder em todos os níveis na vida individual da mulher. As neuroses modernas da vida num corpo feminino se espalham de mulher para mulher em ritmo epidêmico. O mito está solapando — de forma lenta, imperceptível, sem que percebamos a verdadeira força da erosão — o terreno conquistado pelas mulheres em luta árdua, longa e honrosa.

A epidemia a que alude Wolf fala justamente dessa erosão que avança imperceptivelmente porque no mundo pós-conquistas feministas há uma luta interna a ser vencida contra a aceção aparentemente voluntária de que a feminilidade está associada à beleza. A autora nos alerta que, se quisermos nos livrar desse “peso morto”, necessitamos “de uma nova forma de ver”.

É importante trazer essa discussão para o cenário da literatura brasileira, afinal é de onde Carbonieri enuncia. Desde a formação de nossa literatura, as personagens femininas mimetizam suas contrapartes europeias. Buscando exemplos que remontem ao período barroco, vê-se que o ideal feminino na poesia de Gregório de Matos é a mulher branca, cujas exaltações poéticas apelam à aparência angelical e bela. Seguindo a cronologia, chegamos aos árcades e à musa de Tomás Antônio Gonzaga em *Marília de Dirceu*, com seus atributos clássicos de delicadeza, brancura e beleza – uma Galatea pastoral. Em seguida, podemos falar do período romântico e da tentativa inaugural de um cânone nacional que retratava uma pátria idealizada, na qual figuravam personagens femininas tão imaginadas quanto a nação. As virgens-serafins de Álvares de Azevedo são anjos, flores, corpos quase sempre pálidos e invariavelmente assujeitados. O romance brasileiro surgiu nessa época pela mão de José de Alencar, trazendo heroínas nem sempre passivas, algumas com forte poder de decisão, porém, em consonância com os períodos anteriores, dotadas de enorme beleza. Por exemplo, Emília Duarte é uma diva, adjetivo-título do romance; Lucíola, cindida entre Lúcia – a moça pobre que se prostitui para ajudar a família – e Lúcifer, a sedutora cortesã, uma “celebridade pela beleza” nas palavras do narrador Paulo; Aurélia Camargo em *Senhora* rompe com a tradição do domínio intelectual masculino, tendo a inteligência como um de seus atributos principais. Mas ainda assim, a maior realização de Aurélia é o casamento com o homem que a abandonou mesmo após ter conseguido humilhá-lo por vingança. O título do romance – *Senhora* - condensa a estruturação dessa personagem – ela é a ‘senhora’ da situação, ao passo que se torna a ‘senhora’ Seixas, sem dúvida uma bela senhora. Na sequência, a literatura do Realismo e Naturalismo aponta rupturas com as escolas passadas, apresentando personagens femininas que perdem seu caráter diáfano. Os corpos femininos na ficção desse período são minuciosamente descritos para entender o contexto, pois entendia-se os humanos completamente moldados pelo ambiente. A aparência das personagens era praticamente uma topografia de seu status

social, econômico e, inclusive, moral. Por exemplo, a enganadora Capitu em *Dom Casmurro* de Machado de Assis é narrada por um amante dominado pela personalidade caprichosa e complexa da heroína, que o arrasta ao abismo com seus “olhos de ressaca”. Mas ainda vemos a estética corporal atrelada à sedução - ora são os olhos de Capitu que o seduzem, ora cita o cabelo bonito da heroína ou os braços esculpidos que tanto ciúme lhe causaram, fragmentos da “mais bela criatura do mundo” (Machado de Assis, 2019, p. 44). *O Cortiço* de Aluísio Azevedo nos apresenta Pombinha, alta, loura, enferma e bonita, o que ‘justifica’ seu casamento. As outras mulheres do romance, as solteiras ou adúlteras, como no caso de Dona Estela, não recebem adjetivos, mas atraem pela volúpia. Já o Parnasianismo nos trouxe a beleza-escultura das musas-deusas dignas do Olimpo. Segundo Olavo Bilac, em seu poema *A um poeta*, a beleza é “gêmea da verdade”. E nem mesmo o postulado libertário do Modernismo alforriou as mulheres. Mario de Andrade explica em *Amar, Verbo Intransitivo* que a história não se enfraquecerá pela imperfeição do corpo de Fraulein. No entanto, Fraulein tem sim seus atributos para garantir os arroubos de sedução do adolescente Carlos. E como esquecer o poema “Mulheres” de Manuel Bandeira que mais parece um catálogo no qual suspira “como as mulheres são lindas”, refere-se às “simpáticas” e imagina “como deve ser bom gostar de uma feia”. Para finalizar esse período, não há como deixar de lado o já estabelecido clichê de “Receita de Mulher” e a declaração de Vinícius de Moraes “as muito feias que me perdoem, mas beleza é fundamental”. Entendo que qualquer justificativa sobre o absurdo de tal axioma seja dispensável.

Mas não só a estética da beleza atinge as mulheres na literatura. O seu reverso, a feiura, atribuída às personagens femininas, marca fundamentalmente o percurso das heroínas. Enquanto as personagens belas são objetos de amor, descritas em riqueza estilística, as feias trilham percursos conturbados ou trágicos. A personagem-título de *Mana Maria* (1936) do romance de Alcantara Machado é “feia, dura e seca”, e por isso a proposta de casamento que ela recebeu de um médico parece falacioso, surpreendendo a todos. A protagonista Macabéa de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector é “(...) parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar” (Dalcastagnè, 2012). Ela veio tentar a sorte na capital carioca, mas sua vida apenas confirma a impossibilidade de as “massas” terem oportunidades em uma sociedade desigual. Macabéa epitomiza o feio cenário da

pobreza brasileira. Maria de França de Osman Lins em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) é “tão [...] feia e inapta para o trabalho quanto Macabéa” (Dalcastagnè, 2012). A protagonista anônima de *A Mulher Que Escreveu a Bíblia* (2007) de Moacyr Scliar tem sua identidade marcada pela monstruosidade, a “cruel imagem” de sua face que causa repulsa a homens e mulheres. Fernanda Young, em seu romance de estreia *Vergonha dos Pés* (1996), nos apresenta Ana e as insatisfações com o corpo metonificado nos pés pequenos e feios que prefere manter escondidos. O título *A Vida Sexual da Mulher Feia* (2010) de Claudia Tajes explicita a aura problemática acerca do binômio beleza-sexualidade. A protagonista de Tajes, Jucianara, ao descrever Rocha, um homem bonito de um metro e noventa, constata que Rocha era um homem que nem deveria perceber sua existência. Nesse último exemplo, independentemente da proposta da autora, há um ‘subgênero’ feminino que ressoa o panorama da perfeição física ser, segundo Wolf (2018), a porta de acesso a uma sexualidade aceitável.

Esses breves exemplos objetivaram chamar a atenção para a existência do tema da beleza associado a personagens femininas na nossa literatura. E, se existe uma acepção na arte literária de que a sexualidade e a plenitude da vida são reservadas às belas, há uma necessidade premente de falarmos sobre isso. E é disso que trataremos a seguir com mais detalhes nas análises dos textos de Carbonieri seguindo seus passos ironicamente inovadores de abordar a feitura feminina na literatura.

### “Fia”

Fia caminha pelo sol em direção a uma loja qualquer, na qual adentra subitamente e, cega pelo contraste luz-escuridão, tateia o ar em busca de apoio. A narradora dispara:

Bom seria se tivesse ficado quieta, serena, com os olhos abertos, fixados num ponto qualquer adiante, e os braços caídos imóveis ao longo do corpo. Poderia talvez ter se constituído numa imagem mais apresentável assim. Mas do modo como estava, gesticulando feito uma barata de barriga para cima, parecia ainda mais feia do que já era. Não tinha, porém, plena consciência de sua feiura. (Carbonieri, 2019, p. 13)

Parece não haver salvação para Fia: desastrada, inapta para o trabalho, com problemas cognitivos e feia. O leitor é compelido a pensar apenas nas desvantagens da personagem. No entanto, Fia adentra a escuridão em que se fecha à imposição do

mundo e constrói imagem nenhuma, nem de si, nem de outrem, e assim escapa à praga dos olhos julgadores, até mesmo dos leitores e da narradora. Fia...

deixou-se levar por deliciosas sensações corpóreas. Seu corpo foi tomado por ondas insistentes, que iam e vinham fazendo com que ela oscilasse sobre os pés. Ao movimento dos braços, que continuavam subindo e descendo sem parar, juntava-se uma vibração que a conduzia lentamente para frente e para trás. Sorriu. (Carbonieri, 2019, p. 14).

A narradora é implacável e logo esclarece que o sorriso causa um efeito repulsivo no rosto de Fia. O sorriso é a resposta singela e irônica da personagem aos enxovalhos descritivos de si, comunicando uma possibilidade ao exercício de si pelo prazer. Ela ignora sua feiura, a hostilidade de outrem e a própria materialidade de seu corpo, afinal “o fragmento era a única ordem que conhecia” (Carbonieri, 2019, p. 14). É como se fosse uma criança antes de entender a constituição uníssona do corpo, antes de se ver como indivíduo. E tal qual um bebê, o mundo de Fia é composto de sensações e de respostas orgânicas às experiências prazerosas ou não, para as quais, conforme uma criança, é muito vulnerável. Há o momento em que o atendente da loja se aproxima e isso causa um ataque de pânico. A personagem lança mão “da única saída que conhecia” (Carbonieri, 2019, p. 15) e conseguiu superar, respirando “forçadamente pela boca” (Carbonieri, 2019, p. 15). Os barulhos, descritos como animais, pois gania parecendo um “gato engasgado” (Carbonieri, 2019, p. 16) - agregados ao rosto contorcido, impeliu o atendente a ter ganas de machucá-la ou de matá-la. Essa passagem remete simbolicamente à violência masculina contra as mulheres e, dessa vez, a narradora dispara contra o homem:

[...] o enlevo de toda essa violência fantasiosa acalmou-lhe gradualmente o espírito. Percebeu-se forte, poderoso, superior. Diante de tão insignificante criatura, elevava-se ao status de um semideus (Carbonieri, p. 16).

Apesar de haver intersecções entre o desprezo dele e da narradora pela protagonista, nesse momento a voz narrativa rompe esse vínculo com ele ao ridicularizar sua estrutura frágil – o homem em questão precisa do contraponto de um outro que julga desprezível para investir em fantasias de superioridade. Fato é que a narradora reverte o jogo em favor de Fia ao trazer essa personagem masculina violenta e

imatura, alegorizando a dominação masculina ao limite da covardia do feminicídio. Há outro personagem masculino nesse conto, o “velho”, patrão da protagonista que “martela” bilhetes do jogo do bicho, “grita”, “puxa” Fia pelo casaco e “bate” com o marmitex contra a barriga dela. Em “Cérebros”, o tio da protagonista, que é também seu patrão, é descrito em uma passagem na qual fica prestes a “descarregar a bronca que já estava se formando em sua garganta”. Em “Mesa-Redonda”, a personagem-narradora vai além nessa expressão de violência, declarando que “o máximo que se pode almejar sendo mulher é merecer ser estuprada”. A força masculina destrutiva representada nas narrativas, através de imagens e da escolha lexical, estabelece um intertexto irônico com o discurso masculino de dominação, protestando contra ele.

Além de ser comparada a uma criança, tanto na questão do entendimento de si e do mundo, quanto de sua vulnerabilidade, Fia também é apresentada como portadora de características inumanas. Os barulhos animais durante o ataque de pânico somam-se à “ração diária” de seu marmitex e o lugar escondido que ela procurava para comê-la, semelhante a de um cachorro que tem o espaço rotineiro e isolado de suas refeições. No entrecruzamento de criança e animal, Fia sobrevive aos olhares de desprezo dos passantes da rua, que “se encolhiam de asco para não tocá-la”, e da própria narradora, que declara ter “vontade de abandoná-la em benefício de outra personagem mais bela e atraente” (Carbonieri, 2019, p. 18), continuando a descrevê-la porque lhe “agrada ver sua degradação” (Carbonieri, 2019, p. 18). E, com uma retórica sub-humana, Fia enuncia:

Muito bom aqui. Gosta aqui. Aqui comida. Anda. Céu. Sol. Rua. Porta fecha não. Escuro não. Muito ruim escuro. Dói. Chora. Vem não. Passa tempo. Muito. Aqui não. Aqui bom. Todo mundo bom (Carbonieri, 2019, p. 19).

A narradora reservou a Fia uma condição de favorecimento diante de tantas limitações, ou seja, concedeu à sua personagem enxovalhada mecanismos que garantem sua sobrevivência a partir de suas próprias deficiências, embora declare que “estaria bem melhor morta”. Fia está no mundo à sua própria ordem e, por vê-lo sob uma ótica muito particular, garante uma existência satisfatória.

A “ausência completa de beleza tinha comprometido seu (de Fia) raciocínio” (Carbonieri, 2019, p. 15), pois, ao ser abjeta às pessoas, acabou sendo excluída da

interação. Em um estudo sobre a crescente presença da mulher feia na literatura estadunidense, a autora explica que “uma característica que todas as personagens femininas feias compartilham é seu isolamento – tanto da sociedade de mulheres quanto da sociedade de homens<sup>2</sup>” (Wright, 2000, p. 32). Apesar de essa autora explicar que muitas dessas mulheres ficcionais oferecerem alguma compensação a esse “defeito”, o que normalmente não a beneficia, Fia alcançou uma existência prazerosa, pois fecha-se aos enxovalhos do mundo e constrói seu bem-estar com os recursos que possui.

Pela ruptura com os limites do mundo externo ao exercício de seu desejo, Fia conecta-se à instância psíquica do Id freudiano. Seria, assim, uma forma hiperbólica encontrada pela autora de demonstrar a possível superação ao discurso depreciativo imposto às mulheres.

Carbonieri brinca com a questão da autora-personagem ao dizer que não vive “tão fora da realidade” ao saber que não pode exigir de Fia nada além do que é descrito. E de que Fia estamos falando? Afinal, a personagem-título tem um nome alcunhado, um vocativo usado carinhosa e jocosamente entre amigas, talvez nos lembrando da criança que fomos ou que ainda reside em alguma parte de nós. A autora cria efeitos contraditórios, ressoando seu texto irônico, pois abre ao leitor o processo de seu fazer criativo, desnudando as características de sua criatura assim como as suas próprias (e talvez de seus leitores!). Ela se mostra compelida a fazê-lo, se confessa, dá sua opinião, o que interpela o leitor a emitir um (auto)julgamento. De maneira inversa, ao ser também uma peça nesse xadrez ficcional, a autora-personagem convida o leitor a interpretar para além das aparências do seu texto, afinal, Fia rompe com as restrições da própria criadora e, criatura de si, flutua com seus próprios braços.

### **“Mesa-Redonda”**

“Sigo passando de uma foto à outra no álbum do facebook” (Carbonieri, 2019, p. 39), diz a protagonista de “Mesa Redonda”, seguindo em devaneios em fotografias, nas quais destacam-se os “braços medonhos, a boca torta, o cabelo desganhado, [...] a pele esburacada” (Carbonieri, 2019, p. 39). Afirma que seu corpo é um “campo de batalhas

---

<sup>2</sup> No original, “The one characteristic all ugly women characters share is their isolation – from both the society of women and the society of men”.

perdidas” e um corpo “errado” (Carbonieri, 2019, p. 39), trazendo à luz a existência de uma norma instituída sobre o corpo.

A relação da protagonista com mundo externo é mediada pela literatura, e, conforme o que se lê acima, também pela mídia social. No referido álbum, “todas as outras estão bem, se não bonitas, pelo menos sem nada na aparência que as desabone” (Carbonieri, 2019, p. 39). A personagem-narradora se posiciona à margem de um discurso estético que, de tão preponderante, expande-se à esfera moral à qual ela não corresponde, já que sua aparência, diferentemente de todas as outras, a desabona e, em sua acepção, “uma mulher vale pelo quanto aparenta bem” (Carbonieri, 2019, p. 39). O corpo, conforme afirmou Jean Baudrillard, “substituiu literalmente a alma nesta função moral e ideológica” (Baudrillard 2005, p. 136). Na verdade, o que testemunhamos é o colapso moral do corpo.

Carbonieri nos coloca uma pauta bem contemporânea ao dar elementos para pensar a contribuição das redes sociais na identidade corporal depreciativa. A exposição de um álbum de fotos, que há algum tempo era algo que orgulhosamente organizava-se como um corolário a ocasiões especiais e que era guardado para ser mostrado de maneira cuidadosa e privativa, com a popularização das mídias sociais passou a ser publicado em uma esfera que foge ao controle. As *selfies*, as fotos de família, dos pratos que preparamos, que degustamos, e tantos outros instantes da vida privada passam a ser expostos numa vitrine virtual. E, como tal, cuidadosamente expostos. Recorro novamente a Baudrillard:

Na panóplia do consumo, o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos – ainda mais carregado de conotações que o automóvel que, no entanto, os resumos a todos é o corpo. A sua redescoberta após uma era milenária de puritanismo, sob o signo da libertação física e sexual, a sua omnipresença (em especial, do corpo feminino [...]) na publicidade, na moda e na cultura das massas (Baudrillard 2005, p. 136).

E os corpos-objeto retocados, em poses cuidadosamente escolhidas, em momentos absolutamente felizes, povoam o imaginário de muitos ‘consumidores’ que, pelas suas vulnerabilidades com a autoimagem, são derrotados no exercício da comparação de si com os mitos de beleza – os corpos idealizados.

O corpo “grande demais” (Carbonieri, 2019, p. 39) anuncia o problema da obesidade que alude ao título do conto e personifica a personagem “redonda” posta em uma mesa simbólica à mercê de convivas ávidos – o público da mesa-redonda literária que a despreza. Sua predecessora é ovacionada ao final de sua fala enquanto ninguém prestou atenção ao seu texto que tinha “demorado quatro semanas” (Carbonieri, 2019, p. 42) para ser escrito, recebendo “palmas espaçadas sem muita ênfase” (Carbonieri, 2019, p. 42), além da imagem de enfado e das reações de inquietude do público. Um banquete inglório; o infinito padecimento de Prometeu.

Enquanto Fia conhece o próprio corpo em fragmentos como uma criança antes de estágio do espelho lacaniano<sup>3</sup>, a protagonista desse conto evita mirar-se. Ela recusa o desejo natural de se reconhecer – ver-se e aceitar-se - sendo o corpo apenas “um suporte para a cabeça, com suas ideias fervilhando” (Carbonieri, 2019, p. 39). A personagem está cindida entre um corpo que lhe incomoda e a mente que a recrimina. Essa abordagem dualista do ser abrange questões simbólicas muito particulares à arqueologia dessa história no que se refere à atividade dessa mente e na aceção desse corpo. Em primeiro lugar, a protagonista ocupa, igualmente à sua contraparte Fia, uma percepção infantil de desintegração. Esse desconhecimento de si lhe nega a estabilidade para que ela encontre simbolicamente, de acordo com Lacan, “a forma total do corpo pelo qual o sujeito encontra em uma miragem a maturação de sua força” (Lacan, 1998, p. 48). Sua fraqueza reside na relação doentia com a alteridade fundamentada na figura da professora “alta, magra, linda” (Carbonieri, 2019, p. 40), com quem divide a mesa. A colega forasteira sequer profere seu discurso pronto, pois não acredita que as mentes interioranas, entre as quais se inclui a narradora, são capazes de compreender suas ideias. No entanto, a plateia ovacionou um discurso afetuoso, populista e se mostrou dispersa às palavras da narradora. Há uma fantasia investida na imagem dessa professora:

Perfeita em todas as fotos. Nenhum ângulo a desfavorecê-la. A roupa muito bem escolhida, a maquiagem leve numa tez irretocável. Ao lado dela, eu fazia uma triste figura, gorda e mal-vestida (Carbonieri, 2019, p. 40).

---

<sup>3</sup> O estágio do espelho refere-se ao momento de desenvolvimento da criança quando ela se entende como um ser separado de outrem. É a percepção de sua integração física que o constitui como indivíduo. Cf. <http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html>

A justaposição fotográfica favorece a dissonância entre o eu (a protagonista) e o outro (a professora da capital). A colega é elevada a uma perfeição diáfana enquanto a protagonista destaca sua “monstruosidade” (Carbonieri, 2019, p. 39). Essa assimetria superlativa constitui uma fantasia também sobre a própria autoimagem, revelando um desejo de significar a intensidade de seu mal-estar na sociedade.

Tal hipérbole se expande para questões ontológicas que se revela em seu dizer “uma mulher não vale nada realmente. O que importa se tem boa aparência ou não?” (Carbonieri, 2019, p. 39). A afirmação e a pergunta justapõem o discurso imposto à suas próprias crenças. Há uma dúvida subjacente à sua declaração, já que a desvalia feminina não é ratificada por sua postura de ter “ideias fervilhando” (Carbonieri, 2019, p. 39) e “sede insaciável de conhecimento” (Carbonieri, 2019, p. 39). Nessa linha, a sua pergunta não é retórica e sobrepõe a imposição da boa aparência do mundo externo e seu repúdio à imposição desse padrão. Quando ela faz referência à Daisy de *The Great Gatsby*, já referido anteriormente, a personagem provoca o leitor a investigar se suas convicções são igualmente ficcionais. Tal dúvida acompanha o desenrolar de todo o conto, já que, se a narradora é uma pesquisadora literária, faz sentido que suas referências de vida sejam validadas na literatura. Chego a pensar que ela mesma poderia ser a escritora do conto “Fia”, tecendo um texto holográfico no qual realidade e ficção se interpolam. Todos os elogios dirigidos a ela são considerados irônicos e sarcásticos, uma vez que ela consegue perceber “com clareza o que querem dizer” (Carbonieri, 2019, p. 42) ao chamarem-na de bonita e elegante nas redes sociais. Fia se contenta com a pura existência, a narradora de “Mesa-Redonda” se imiscui de autodestruição na qual a alteridade investe contra ela como um tanque de guerra. Nessa associação aos âmbitos psíquicos, essa personagem se vincula aos extremos do superego. Enquanto Fia expõe limites cognitivos e justamente por isso consegue blindar-se do mundo externo e alcançar autossatisfação, a professora desse conto esbanja capacidade intelectual, porém, seu conhecimento serve-lhe como um repertório proibitivo ao exercício da sexualidade.

E apesar da semântica afiada do autoescárnio, afirma ter passado da fase da revolta e afirma que apenas quer saber o porquê, abrindo novamente um espaço ao corolário da cabeça de Janus, pois não se sabe se ela indaga o porquê de sua feiura, aquiescendo ao discurso externo ou se questiona a razão de ser desse estado de coisas. A

lacuna irônica se forma entre texto e leitor, uma vez que a dúvida da narradora pode ressoar em nós.

### “Cérebros”

A protagonista de “Cérebros” tem sua consciência cindida em duas partes, uma mais voltada para as coisas do cotidiano, das coisas simples como a preguiça do dia-a-dia e a postergação de deveres e que lhe parecia colocar-lhe no controle da própria vida. Mas havia seu lado onisciente que lhe ditava esconder os braços gordos por baixo de roupas grandes, a que estava submetida. O seu braço é uma metonímia para sua concepção de mudo, pois, segundo ela, “um braço feio faz com que todos os outros fiquem imediatamente e para sempre estragados” (Carbonieri, 2019, p. 59). Repara nos braços manchados do cobrador do ônibus, na queimadura no antebraço de um passante, no ferimento no braço da caixa do banco - o desgosto com o próprio corpo, representado por uma parte, incapacita o relacionamento satisfatório com o mundo exterior.

Parte dessa mulher vislumbra a possibilidade da plenitude da vida que se observa em Fia, mas há o lado doutrinal que a coloca “em guerra” com a própria imagem, assim como sua contraparte de “Mesa-Redonda”. Por todo o plano dialógico engajado pela protagonista de Cérebros, é que sustento minha linha de análise: a consciência cotidiana e que possibilita certo prazer da existência conversa com as características marcadas em Fia e, portanto, relaciona-se ao Id freudiano. Já a contraparte castradora dessa consciência justapõe essa personagem à sua contraparte em “Mesa-Redonda” e a conecta à instância freudiana do ego. No desenrolar do conto, entende-se que a parte castradora é incorporada na voz narradora, ou seja, é a própria personagem. Há uma terceira instância ocupando um entrelugar de prazer e desprazer. Posso arriscar dizer que seria o vislumbre de um ego mediador a oferecer uma negociação à existência através da gratidão a si mesma. A visão dos braços defeituosos, segundo a narradora, seria uma armadilha dessa consciência negociadora, oferecendo-lhe uma oportunidade de colocar os problemas em perspectiva e se alegrar por não ter deformações ou patologias. No entanto, a personagem castra essa possibilidade e manda o recado ao seu ego “você não vai conseguir me convencer” (Carbonieri, 2019, p. 59).

Há um revés irônico no qual a própria narradora se trai: ela se vê como a voz narradora ou a consciência castradora? Se o seu segundo cérebro é o dominador

onisciente do mundo deteriorado, ele não pode ser o negociador. Se a narradora-personagem tudo vê, ela conhece todas as possibilidades e todos os impedimentos. Ao fim do conto, ela afirma que “essa lição eu não aprendi” (Carbonieri, 2019, p. 59), referindo-se à aceitação de si. Ela admite a existência do contradiscurso, apesar de ainda não reunir recursos internos para exercitá-lo.

O desprazer com o corpo desborda na glotonaria, que promove uma satisfação momentânea através desse mesmo corpo que se torna um incômodo por aquilo mesmo que o delicia. É a expressão de seu mal através da armadilha desse círculo vicioso – um descompasso de extremos, o desborde e o castigo e, como toda ação extrema, carrega o convite à temperança. Ironicamente, os textos confessionais das personagens-narradoras e da narradora de “Fia” comunicam tanto a vulnerabilidade quanto o desejo de desacerbar sonho e pesadelo em cotidiano de sabores e saberes.

### **Considerações Finais**

A autora emprega três modelos para identificar a feiura: a repulsa de outrem e a animalidade (“Fia”); o paralelismo explícito entre feiura e beleza (“Mesa-Redonda”); a auto-imagem depreciativa em narração de primeira pessoa (“Mesa-Redonda e “Cérebros”). A satisfação orgânica experienciada por Fia conversa com as características postuladas por Freud acerca do id e do Princípio de Prazer ligado à manutenção da vida, viabilizado a partir do isolamento do mundo exterior. As outras personagens reproduzem o exercício do ego e do superego, sistemas ligados ao princípio de realidade e que cuidam da interação entre o organismo e o mundo habitado por ele. Incapazes de neutralizar o ambiente externo, destroem seus recursos internos para o exercício da própria sexualidade.

A ironia permeia os contos de Carbonieri, entrelaçando forma e conteúdo de maneira paradoxal, pois não há garantias se as narrativas são denúncia ou convivência com o *status quo* da beleza, deixando seu leitor constantemente alerta.

A leitura analítica dos textos parece sinalizar elementos não somente metaculturais ao oferecer dados para se pensar a ditadura dos padrões estéticos instituídos socialmente, mas também contraculturais, pois a semântica destrutiva da autoimagem imbuída aos fluxos de pensamento parece sinalizar uma sujeição às

relações de poder investidos contra o corpo feminino, mas que, na verdade, é uma contranarrativa resistiva.

Os contos em foco não suscitam um embate com instituições normativas, outrossim estabelecem pontos de tensão com um conceito partilhado e amplamente aceito em todas as camadas da sociedade, arraigado em nós sob uma capa de normalidade. É preciso uma prática discursiva mobilizadora de sentidos e facilitadora de questionamentos para suscitar reflexões sobre o estado de coisas acerca do corpo feminino.

A autodepreciação que, a princípio, aparenta vulnerabilidade, na verdade, age como um discurso irônico, sinalizando automarginalização combinada à resistência aos dogmas no próprio existir contra a corrente. O que parece agressividade contra elas mesmas reverte em um linguajar que revela a violência dos dogmas que denunciam. O sofrimento aliado à assertividade impele o leitor à cumplicidade ou a um posicionamento contrário que o coloca em uma posição desconfortável como agressor. Tudo somado, sob a aparente lamentação há uma reivindicação por alternativas à norma estética. A reflexão nos é oferecida em “Cérebros”: somente a mediação sensata pode cortar os laços entre discurso social e a satisfação com o próprio corpo. Apesar de não ser tarefa simples, como não o são quaisquer mudanças de paradigmas, entender a superficialidade dos limites impostos à própria humanidade é objetivo suficiente para engendrar um diálogo com a ironia narrativa de *Passagem Estreita*.

## Referências

- ALCÂNTARA MACHADO. *Mana Maria*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- *Senhora*. Londrina: Principis, 2019.
- AZEVEDO. Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.
- ÁLVARES DE AZEVEDO. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ANDRADE, Mario de. *Amar verbo intransitivo*. Santos: Via Leitura, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2005
- BILAC, Olavo. *Antologia poética*. São Paulo: L&PM, 1997.

- CARBONIERI, Divanize. *Passagem estreita*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO DE ASSIS. Dom Casmurro. Londrina: Principis, 2019.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Londrina: Principis, 2019.
- MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TAJES, Claudia. *A vida sexual da mulher feia*. São Paulo: L&PM, 2010.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- WRIGHT, Charlotte M. *Plain and ugly Janes – The rise of the ugly woman in contemporary American fiction*. New York: Routledge, 2000.
- YOUNG, Fernanda. *Vergonha dos pés*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

**FEMALE BODY AND DISCOURSE EM *PASSAGEM ESTREITA* BY DIVANIZE  
CARBONIERI**

**ABSTRACT**

Divanize Carbonieri's *Passagem Estreita* presents short-stories which address susceptibilities and vulnerabilities of female body. Nonetheless, it also approaches affirmative choices and counter-cultural positionings by women excluded of the beauty supremacy sphere. The present

work aims to analyze three characters of the selection, “Fia”; “Mesa-Redonda” and “Cérebros”, establishing a dialogue which reveals different aspects of one single persona. Such juxtaposed character points out ways to go through symbolic narrow passages – the translation of the collection title – employing a heavy ironic counter-discourse.

**KeyWords:** Female Body; Irony; Divanize Carbonieri; *Passagem Estreita*

Recebido em: 26/08/2020

Aceito em: 30/11/2020