

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ESCRITA CRIATIVA**

ANDRÉIA ALVES PIRES

O CÉU RISCADO NA PELE  
Uma poética do deslocamento

Porto Alegre

2017



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL**

**FACULDADE DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ESCRITA CRIATIVA**

**ANDRÉIA ALVES PIRES**

**O CÉU RISCADO NA PELE**

Uma poética do deslocamento

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras – Área de Concentração Escrita Criativa – ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2017

## Ficha Catalográfica

P667c Pires, Andréia Alves

O céu riscado na pele : Uma poética do deslocamento / Andréia  
Alves Pires . – 2017.

263 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,  
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Deslocamento. 2. Maternidade. 3. Escrita Criativa. I. Monteiro,  
Charles. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À memória de Cecília Machado do Prado Lemos e a todos os que vieram depois dela, em especial a Damasceno e Marcina; aos amigos do Pesqueiro e àqueles que tão solícitamente e em várias ocasiões me contaram da vovó, Sica, Maninha, Caco e Jair; aos meus familiares e amores que se envolveram junto comigo nas pesquisas para que este trabalho se fizesse.

Ao meu pai, Nelcy, meu irmão Bruno, e minha mãe, Alice, pelo apoio infinito, pelo apreço ao encontro e à vida de todos nós.

À minha avó materna, Daura, pela lembrança de um tempo único, pelo exemplo, e pela alegria invejável.

Ao meu amor e amigo incansável, Bruno Mariano, que acompanhou de perto e viveu comigo este projeto, o leitor de todas as versões.

Aos amigos do Invitro – Laboratório de Escrita Criativa, pelo aprendizado constante da ousadia que é fazer-se escritor em Rio Grande.

À Aimée Bolaños e Suellen Rubira pela inspiração e pelas primeiras e sensíveis leituras de *O céu riscado na pele*.

Aos colegas escritores da Escrita Criativa, principalmente os do grupo de Leitura e Criação Literária do professor Paulo Kralik e os amigos Patrícia Silveira e Sandro Mendes, pelas discussões teóricas, pelas leituras críticas e pelas vivências compartilhadas da invenção em literatura.

Ao mestre Luiz Antonio de Assis Brasil, pela doçura, pelo tanto que aprendi em contato com sua obra e na Oficina Literária e pelo que continuarei descobrindo a partir de sua fundamental referência.

Ao meu orientador, professor Dr. Charles Monteiro, pelo acolhimento, pelo empenho e pela confiança; nunca vou esquecer.



## RESUMO

Este trabalho apresenta o romance inédito *O céu riscado na pele* e a reflexão teórico-crítica que o acompanha. Do que é feita uma mulher? Quem vem primeiro: a mãe ou a filha? São conflitos íntimos que Lúcia, a protagonista, quer resolver enquanto lida com a própria experiência de maternidade. Narrativa que tem por pulsão o movimento do feminino e que funda em si um microcosmo de mobilidade cultural baseado em deslocamento, *O céu riscado na pele* é uma história de mulheres contada por mulheres, sobre as maneiras pelas quais uma mulher se compreende sujeito em seu mundo a partir de determinadas condições de existência e em complexa e profunda relação com as mulheres que a precederam e eventualmente a sucederão. O estudo sobre o percurso narrativo realizado discute o problema teórico do deslocamento e as relações com o tema da maternidade, desenvolve as concepções temática, compositiva e enunciativa que orientaram a escrita do texto ficcional e demonstra o processo criativo do romance, propondo uma poética do deslocamento autoral singular.

**Palavras-chave:** Deslocamento. Maternidade. Escrita Criativa.



## ABSTRACT

This work presents the unpublished novel *O Céu riscado na pele* and the theoretical-critical reflection that accompanies it. What is a woman made of? Who comes first: the mother or the daughter? These are intimate conflicts that Lúcia, the protagonist, wants to solve while dealing with her own experience of motherhood. Narrative that has by impulse the movement of the feminine and that founds in itself a microcosm of cultural mobility based on displacement, *O céu riscado na pele* is a history of women told by women, on the ways in which a woman understands herself as subject in its world from certain conditions of existence and in complex and deep relation with the women who preceded and will eventually succeed. The study on the narrative course carried out discusses the theoretical problem of displacement and the relations with the topic of motherhood, develops thematic, compositional and enunciative conceptions that guided the writing of the fictional text and demonstrates the creative process of the novel, proposing a singular poetics of the authorial displacement.

**Keywords:** Displacement. Maternity. Creative Writing.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>O CÉU RISCADO NA PELE</b> .....	<b>15</b>
<b>UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO</b> .....	<b>17</b>
<b>1 O PROBLEMA TEÓRICO DO DESLOCAMENTO</b> .....	<b>19</b>
1.1 A POÉTICA DO DESLOCAMENTO DE NELA RIO .....	20
1.2 O DESLOCAMENTO COMO HORIZONTE CRIATIVO.....	24
1.3 A MATERNIDADE COMO CRONOTOPO DO DESLOCAMENTO .....	32
<b>2 A ELABORAÇÃO DE UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO</b> .....	<b>40</b>
2.1 A PROPOSTA TEMÁTICA .....	41
2.1.1 O tema da maternidade desdobrado .....	43
2.1.2 A maternidade biológica.....	47
2.1.3 A maternidade social .....	48
2.2 A PROPOSTA COMPOSITIVA.....	53
2.2.1 Sobre o espaço e o tempo .....	53
2.2.2 Sobre o enredo.....	63
2.2.3 Sobre os personagens .....	64
2.3 A PROPOSTA ENUNCIATIVA .....	72
2.3.1 Sobre o narrador .....	73
2.3.2 As vozes do romance.....	74
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>87</b>



## INTRODUÇÃO

O testemunho de quatro anos, talvez mais ou talvez menos, de buscas, de pesquisas, de tentativas, de crises dúvidas insights voos, de escrita vivida nas bordas, da delícia à exaustão, do risco do meu lápis toquinho às letras pretas, Times New Roman, 12, na tela do computador: o por-onde-andei documentado. Cru, disfarçado de apuro, reflexão teórico-crítica referenciada conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas recomenda, este trabalho é feito de um texto inédito, o romance que quis chamar *O céu riscado na pele*, e de um ensaio em que conto do processo criativo que fez nascer a narrativa, articulando aspectos técnicos, teóricos, críticos e historiográficos da literatura para dar fundação ao conjunto de escolhas que a narrativa expressa.

Até a última hora hesitei quanto ao título do ensaio, que se resolveu por “Uma poética do deslocamento”, que de fato quer comunicar o que contém, mas nem por isso se salva de soar pretensioso. É que eu imaginava, ao divisar o curso de doutorado em Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Federal do Rio Grande (PUCRS), ter que lidar com a obrigatoriedade de uma pesquisa científica que, a rigor, levantasse determinada hipótese e mostrasse o resultado do desenvolvimento da investigação, provando ou não, por argumentos, dados tabulados, pressupostos, a viabilidade de tal presunção, uma tese, afinal, nos termos acadêmicos aos que estava habituada. E tive mesmo, mas por um viés totalmente novo para mim, que me ensinou a pensar o criativo em sua dimensão de ciência e me encorajou a exercitar a minha escrita dedicada a ela mesma, para além de qualquer outra.

Do início ao fim, a possibilidade da autoria deste trabalho me inseriu em uma atmosfera vertiginosa de liberdade, em que nem sempre soube me mover com confiança. Até que se pegue o jeito, liberdade às vezes assombra. Equacionar a linguagem, dosar a invenção, gerar o original: como acertar a medida e lograr o equilíbrio? Não há, pelo menos eu não encontrei até aqui, uma resposta pronta, um modelo. Então, conforme as páginas adiante atestam, o que apresento não é outra coisa senão o registro do esforço por localizar, entender e desafiar os limites desta pesquisa em escrita criativa na intenção de propor uma obra e uma possível cosmovisão dela.

Não era imperativo começar de uma problemática teórica, mas eu não sabia disso e quando descobri já estava envolvida demais com a ideia a ponto de não poder abandoná-la para partir de outro lugar mais confortável, de modo que transformei curiosidade científica em

proposição, percurso em metodologia de trabalho, passado acadêmico em justificativa e, logo, tive em mãos uma tese a sustentar: é possível criar um romance em que a noção cronotópica do deslocamento se realize textualmente, nos níveis temático, compositivo e enunciativo, produzindo uma poética do deslocamento singular?

Provar o sim é o objetivo geral deste trabalho, que se organiza em torno dos seguintes objetivos específicos: explorar o tema da maternidade, e por extensão os da identidade, da memória, da loucura e da escrita íntima, na perspectiva do deslocamento enquanto conceito cultural; experimentar o cronotopo textual do deslocamento enquanto procedimento compositivo; construir personagens femininos protagônicos que se percebam deslocados, que questionem suas configurações identitárias e que se constituam na medida em que recuperem e/ou descubram suas próprias histórias; aprofundar a noção cronotópica do deslocamento no nível enunciativo do romance através das instâncias narrativas de voz, modo e perspectiva; e discutir o processo criativo literário, contribuindo com os estudos sobre poéticas do deslocamento.

O deslocamento, portanto, é o fio a alinhavar o romance e a reflexão que segue, na qual abordo, no primeiro capítulo, o conceito como problema teórico, apresentando-o enquanto elemento fundamental da práxis da escritora Nela Rio, um horizonte criativo e o motor de uma cronotopia da maternidade; e demonstro, no segundo capítulo, a forma pela qual estruturei o que compreendo por uma poética do deslocamento autoral na narrativa, desenvolvendo as propostas temática, compositiva e enunciativa em que a história se ancora.

Eis o castelo de palavras que fiz com a memória das areias da praia do Cassino, da poeira, das ruas e do vento de Rio Grande, do corpo de mulher em que aprendo a me ser, dos afetos antigos e os repentinos que me habitam, e com a invenção sobre o tanto que não conheço e a que não pertenço. E eis também a onda, movimento entre espaço, tempo e idealização de que depende em absoluto esta construção.

## **O CÉU RISCADO NA PELE<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> O romance não está disponível à consulta online.



## **UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO**



## 1 O PROBLEMA TEÓRICO DO DESLOCAMENTO

O que transforma o romance *O céu riscado na pele* e esta reflexão teórico-crítica em uma proposta estética é o deslocamento, na condição de questão de pesquisa e de solo fértil para o criativo: conflito temático, instrumento da técnica e postura discursiva. Trato aqui sobre como o deslocamento se apresenta, para mim, enquanto problema teórico a ser explorado na intenção de evidenciar as razões e as implicações das escolhas que fiz para arquitetar e erguer o texto ficcional.

O deslocamento a que me refiro é uma noção oriunda dos estudos de representação de migrâncias contemporâneas na literatura das Américas e está associado aos trânsitos físicos e geolocalizados, a (des)territorialidades, mas principalmente ao movimento humano “de natureza ontológica e simbólica, ou seja, deslocamento do sentido e do ser na experiência da alteridade” (BERND, 2010, p. 16). Estudei de forma aprofundada essa noção de deslocamento na literatura para desenvolver a dissertação intitulada *A obra narrativa de Nela Rio: por uma Poética do Deslocamento*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, no final de 2008.

O conceito é uma das vinte figuras da mobilidade abordadas em forma de verbete no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*<sup>2</sup> (BERND, 2010) e está situado na segunda categoria da tipologia proposta pela obra coletiva, a das Mobilidades migratórias transculturais, junto com os tópicos Deriva, Des(re)territorialização, Diáspora, Errância/migrância, Nomadismo, e Percurso e Transnação.

O verbete “Deslocamento” traça um panorama conceitual dessa figura introduzindo na discussão a obra poética da artista argentino-canadense Nela Rio, que “com extraordinária originalidade, articula sua práxis artística com uma sistematização teórica em torno do que a própria escritora chama de *Poética del Desplazamiento*” (BERND, p.19).

A Poética do Deslocamento que Nela Rio elabora a respeito de sua produção criativa vai além da série de poemários referidos, engloba a porção contística, a criação em artes visuais e ainda a promoção cultural ativa a que a artista se dedica. Rio teoriza o próprio fazer e o inscreve em uma perspectiva de movimento criativo bastante particular, na que inaugura

---

<sup>2</sup> Fui colaboradora deste projeto com a tradução do espanhol ao português para o verbete “Deslocamento”, de autoria de Elena Palmero.

um jeito de comunicar sua arte com formas e conteúdos ligados ao sentido de deslocamento, representado com frequência por imagens de luz.

A ideia de experimentar a criação de um romance que, por seu processo de elaboração e sua pretensa expressão a priori, dê origem a uma poética autoral, em específico uma poética do deslocamento autoral, é fruto do diálogo estreito com esta *Poética del Desplazamiento* de Nela Rio, principalmente com a que sistematizei a partir do estudo do conjunto narrativo da autora. É uma proposta que emerge não só do olhar de quem se inicia na pesquisa em literatura, mas do de quem começa a se constituir artista da escrita literária, de forma que a discussão do percurso criativo de *O céu riscado na pele* não é possível sem antes tratar de influência e inspiração na busca por uma identidade criativa a que seja possível vincular minha própria escrita.

### 1.1 A POÉTICA DO DESLOCAMENTO DE NELA RIO

Nela Rio e sua obra foram um imenso achado no início de 2016, quando começava o mestrado. Pelas mãos da professora Dr. Elena Palmero, orientadora da dissertação, tive a oportunidade de estudar o conjunto disperso de contos da escritora argentino-canadense, uma autora desconhecida do público leitor brasileiro, mas evidente nos seus países de origem e de acolhida em razão do trabalho poético significativo e de sua atuação em produção cultural.

Poeta, escritora, promotora cultural, docente, pesquisadora: artista. Cidadã canadense desde 1977, Nela Rio tem treze livros de poemas publicados no Canadá e na Espanha, diversos contos e poemas finalistas de concursos internacionais e publicados em antologias e revistas em mais de doze países. Parte de sua obra foi traduzida ao inglês e ao francês e alguns de seus trabalhos são leituras recomendadas em cursos universitários dos Estados Unidos e do Canadá. É membro ativa em organizações de escritores do Canadá, da Espanha, dos Estados Unidos, da Argentina e do Chile. Trabalha com arte digital para criar o que chama de “metáforas visuais”, com o que, combinadas à sua poesia, deu origem a sete livros de artista, material com edição limitada.

Na área da pesquisa acadêmica, o trabalho de Nela Rio é dedicado à literatura hispano-americana dos séculos XVI e XVII, com foco na obra de Sor Leonor de Ovando. Professora por mais de trinta anos em St. Thomas University, Canadá, aposentou-se das funções docentes em 2003. No âmbito da produção cultural, entre várias atividades, Rio organizou recitais,

exposições internacionais de Poemas-Pôster, exposições itinerantes e virtuais de poesia em apoio à eliminação de toda forma de violência contra a mulher, e o Capítulo Fredericton de la *Academia Iberoamericana de Poesía*<sup>3</sup>, além de ter estado à frente do *Registro Creativo*<sup>4</sup> da *Asociación Canadiense de Hispanistas*<sup>5</sup> (ACH), na qualidade de presidente, desde a fundação do projeto em 2005 até outubro de 2012. Em formato de site, o Registro Criativo é um catálogo expressivo da comunidade hispano-americana de artistas, em que se encontram depositadas informações sobre produção e atuação de cerca de 125 escritores, artistas, tradutores literários e promotores culturais associados, com o propósito de disseminar e promover as produções desta comunidade cultural.

Concebida fora dos eixos habituais de representação, a obra de Nela Rio não se localiza plenamente na historiografia literária da Argentina nem na do Canadá, mas vincula-se ao subsistema literário denominado hispano-canadense (mencionado usualmente também como latino-canadense), movimento literário que vem alcançando visibilidade nas últimas décadas e que abarca a práxis literária de artistas que migraram de países de fala hispânica a cidades canadenses e escrevem em espanhol na nova terra de residência.

Tive acesso a um universo cronotópico original nos contos de Nela Rio, muito interessante como problema científico porque torna evidente a correspondência entre a prática criativa e o pensamento crítico da escritora. Para desenvolvê-lo na dissertação, investiguei a condição espaço-temporal dos textos enquanto problema textual – nas esferas temática, compositiva e enunciativa – propondo interpretação de uma possível cosmovisão autoral, avaliando o conjunto narrativo e suas contribuições ao processo de construção de uma identidade literária.

Recorri, para tanto, a textos teóricos que tratam do tempo e do espaço na ficção, principalmente à concepção cronotópica de Mikhail Bakhtin (2002)<sup>6</sup>, que incorpora uma

---

<sup>3</sup> [http://www.registrocreativo.ca/Nela\\_Rio/AIP\\_Fredericton/index.html](http://www.registrocreativo.ca/Nela_Rio/AIP_Fredericton/index.html)

<sup>4</sup> <http://www.registrocreativo.ca/index.html>

<sup>5</sup> <http://www.hispanistas.ca/inicio.html>

<sup>6</sup> A elaboração do tempo e do espaço em literatura é um processo complexo de assimilação que expressa uma imagem do homem real em seu tempo. A indissociabilidade das instâncias de tempo e espaço caracteriza a noção de cronotopo artístico como categoria conteudístico-formal da ficção. Índícios de tempo e de espaço se fundem e têm significado materializado no texto: o tempo torna-se visível, o espaço tem duração e articulados revelam o indivíduo histórico e seu contexto. Para Bakhtin, é da assimilação, sempre em fluxo, que decorre o gênero literário e suas variações. Essas considerações foram abordadas e aprofundadas pelo teórico russo no ensaio *Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica*, entre 1937 e 1973. O texto integra a obra *Questões de Literatura e de Estética* (2002) e estabelece a ideia de cronotopo apresentando as

imagem humana à interação espaço-temporal na narrativa, problema textual que também corresponde a um problema de sentido em âmbito cultural. Esses estudos críticos permitiram que noções de tempo e de espaço como cronotopo textual fossem correlacionadas ao cronotopo cultural do deslocamento.

O conceito de cronotopo bakhtiniano permite identificar tipologias narrativas como a do deslocamento, que parecem ter recorrência na narrativa contemporânea latino-americana, em especial nas literaturas associadas à diáspora, ao exílio e às migrações da atualidade. Os estudos da noção de lugar combinados às reflexões teóricas de Nela Rio enriqueceram a visão do cronotopo narrativo e o transformaram em instrumento fundamental para análise e interpretação dos contos.

No conjunto narrativo de Nela Rio, pude identificar uma Poética do Deslocamento consistente, baseada em temas como a violência, a memória, a viagem e a escrita; apoiada em sujeitos femininos protagônicos deslocados de si mesmos; sustentada por narradores plurais, que apresentam realidades deslocadas dos eixos centrais da cultura; e expressada em tempos e espaços complexos, instâncias que se deslocam uma sobre a outra, invertendo sistemática e intencionalmente as lógicas correntes de funcionamento do texto narrativo. Isso permite afirmar que ao deslocar estruturas compositivas, sujeitos enunciativos e temas com certa tradição literária, a autora integra sua prática criativa ao seu pensamento intelectual fecundo, assumindo o movimento, a não-localização, o deslocamento, enfim, como espaço de reconhecimento identitário de sua produção.

Foi uma investigação que se ocupou de um *corpus* e de um *locus* distantes de mim e propôs a discussão e o aprofundamento de um conceito cuja compreensão está inevitavelmente ligada a alguma forma de vivência, de sentido empírico, à primeira vista. Compreender as realizações de uma Poética do Deslocamento na obra narrativa da autora argentino-canadense me pôs em exercício intenso de autorreflexão em diversos momentos, mais durante a etapa hermenêutica do trabalho, em busca de referências que me auxiliassem a compreender o deslocamento em sentido profundo naquela escrita. Foi necessário descobrir a mim mesma em condição de deslocamento para autorizar-me a dialogar com as questões que apontaram a consolidação de uma prática literária fundada em movimento permanente.

O processo de escrita da dissertação coincidiu com minhas primeiras tentativas na escrita de conto, a forma narrativa com que sinto mais familiaridade. Eu queria dar sequência aos estudos acadêmicos em literatura e queria também me experimentar em uma escrita mais livre e criativa, intenções que na época pareciam pouco compatíveis, por vezes inconciliáveis. Fiz escolhas acadêmicas anteriores movidas pelo desejo de criar histórias e estudar os fundamentos e as técnicas da produção literária. Embora eu não tenha encontrado na licenciatura em letras (Português/Espanhol) nem no jornalismo o espaço e o estímulo para invenção literária que eu imaginava haver nesses cursos, foi o trânsito de aprendizado entre os campos da comunicação e da linguagem que manteve vivo meu interesse em minha própria escrita e alimentou uma coragem, certo atrevimento até, de buscar maneiras para que uma formação escritora, em direção à profissionalização e ao aperfeiçoamento nesse espectro da arte, se tornasse viável para mim e também para meus pares, uma viabilidade no sentido de o acesso ao conhecimento estar ao alcance da mão, do pé, perto da casa da gente, nas instituições de ensino locais.

Reuni, li os contos de Nela Rio inúmeras vezes, propus uma interpretação do conjunto narrativo à luz do corpo teórico de que me apropriei para estudá-lo, também me cerquei da poesia de Rio e investiguei o quanto pude sua história; tive o privilégio de me corresponder diretamente com a artista e de trocar, através da escrita, impressões de leitura e da vida de todo dia. Se na pesquisa acadêmica a porção biográfica da escritora não tinha lugar de destaque, em mim despertava interesse e me ensinava o novo: a necessidade da promoção cultural para a difusão da literatura e o fortalecimento da comunidade em torno da leitura; a contribuição de eventos literários regulares para o fortalecimento do público leitor; a importância dos espaços públicos como lugar do literário para além das instituições de ensino; o imprescindível comprometimento do artista não apenas com a produção de sua arte, mas com o conhecimento do processo de circulação das obras e com a formação de público e de artistas; e, o mais instigante, uma maneira de lidar com a literatura por uma perspectiva colaborativa, cooperativa, em rede.

Um tanto influenciada por essas experiências hispano-canadenses, tem início a Mundo Moinho<sup>7</sup> em novembro de 2011 e no ano seguinte é idealizado o núcleo literário da produtora artística, o Invitro – Laboratório de Escrita Criativa, sob minha coordenação até o momento.

---

<sup>7</sup> A Mundo Moinho ([www.mundomoinho.com.br](http://www.mundomoinho.com.br)) é uma produtora artística de Rio Grande, que se dedica a colaborar com a cena cultural rio-grandina, promovendo espaços de experimentação e de diálogo sobre arte na cidade, especialmente nos segmentos da música e da literatura.

O coletivo de escritores conta atualmente com dezoito integrantes<sup>8</sup>, mais ou menos fixos, que se reúnem a cada quinze dias. A partir das reuniões do grupo, os participantes se experimentam e se expressam em colaboração, compartilham vivências artísticas, discutem processos criativos e elaboram novas obras individuais e/ou coletivas, evidenciando o potencial literário de cada um e do todo. Os encontros alternam propostas de exercício de escrita e apresentação da produção criativa, além de planejamento e avaliação de cursos e oficinas literárias, saraus e participação em eventos artísticos que o Invitro cria e/ou com os quais contribui. O projeto já deu origem a publicações experimentais e contribuiu para a recente criação da Concha<sup>9</sup>, editora da Mundo Moinho, que lançou seus primeiros livros no final de 2016. De maneira não deliberada e a distância, Nela Rio proporcionou a mim uma espécie de mentoria criativa, apontando rumos artísticos importantes por onde passei a andar com minhas próprias pernas.

Uma vez dentro de lugares intervalares como os de onde Nela Rio produz, entre meus simbólicos Argentina e Canadá, tive condições de identificar os elementos distintivos da poética da autora e alcançar, dentro do universo explorado pela crítica literária não apenas do subsistema latino-canadense, mas das críticas dos sistemas que se ocupam do deslocamento enquanto problema científico, que há ainda a carência de pensar-se tal dimensão do conceito de deslocamento para além das migrações reais e das imaginárias de componente geográfico enquanto condicionante.

Percebi, conforme dá mostras e inspira a obra de Nela Rio, que é bastante provável que a representação da experiência de outras formas de deslocamento além das tradicionais – a viagem, a migração e o exílio –, resultem em obras literárias originais. Nesse sentido, narrativas que explorem temas de deslocamento não necessariamente de ordem geográfica podem também ter potencial significativo de contribuição aos estudos sobre o tema e no que diz respeito às questões de historiografia literária. Foi dessa possibilidade que me ocupei ao propor o projeto de pesquisa que resultou na escrita do romance *O céu riscado na pele*.

## 1.2 O DESLOCAMENTO COMO HORIZONTE CRIATIVO

---

<sup>8</sup> Annabel Laurino, Cristiano Vaniel, Daniel Baz dos Santos, Daniella Domingos, Diogo Souza Madeira, Gabriely Pinto, Giliard Barbosa, Joselma Noal, Lilian Ney, Luciano Cáceres, Marcela Richter, Paula Canabarro, Paulo Olmedo, Suellen Rubira, Tammie Faria Sandri, Tomás Mendes, Volmar Camargo Junior e eu.

<sup>9</sup> [www.conchaeditora.com.br](http://www.conchaeditora.com.br)

Quando participei da seleção para o doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), na área de concentração em Escrita Criativa, no final de 2012, eu tinha duas vontades: a de me aprofundar na escrita de ficção e a de continuar trabalhando em pesquisa literária; e a esperança de que o curso pudesse acolhê-las de forma plena. Era preciso, para fazer parte da turma de 2013, além do resultado satisfatório nas demais etapas classificatórias, defender um projeto de pesquisa que apresentasse a proposta de um texto criativo inédito e seu processo de arquitetura.

Eu vivia até então uma escrita criativa intuitiva e um tanto solitária, pouco familiarizada com esta de feições acadêmicas, de forma que não havia clareza, para mim, do que significava e no que consistia a pesquisa nesta área, por onde começava e como se fazia ciência em escrita criativa. Mas eu trazia um problema teórico na mochila que, apesar de discutido antes, me parecia bem vivo, e o interesse por me desafiar em narrativa longa recém-nascido da ideia de um título, por sua vez, parido pela epifania de um poema de Luís Miguel Nava chamado *O céu*, que havia descoberto na internet<sup>10</sup>:

Assoam-se-me à alma, quem  
como eu traz desfraldado o coração  
sabe o que querem dizer estas palavras.  
A pele serve de céu ao coração.

Não me detive, na ocasião em que conheci alguns poemas de Nava, a conhecer sua obra em profundidade, de forma que fiquei com as impressões que esse poema em especial me deu. O desenho inicial de narrativa veio depois, debaixo de um título – *O céu riscado na pele* – que me dizia coisas imprecisas sobre força do corpo, marcas, tempo, vida e morte, resistência, e tendo o deslocamento como mobilizador. Comecei a definir o mapa da narrativa por eliminação de questões: seria uma história que tematizasse o movimento, mas não o geográfico; disso, passei a pensar em personagens que vivessem conflitos de deslocamento sem sair de determinado lugar, sem viajar, por exemplo, o que me levaria a delimitar a composição do espaço e do tempo e as demais instâncias narrativas. A experiência humana de deslocamento que expressasse outros significados que não aqueles depreendidos da Poética do Deslocamento de Nela Rio, contudo, não emergia dos planos que eu traçava: a doença, a

---

<sup>10</sup> O poema *O céu*, de Luis Miguel Nava consta no repositório criativo português Escritas.org (2016).

loucura, a homossexualidade, a transsexualidade, chaves de leitura para uma proposta criativa que não abriam a porta fechada diante de mim.

A resposta veio um tanto vaga quando encontrei o romance *Uma Duas*, de Eliane Brum (2012), um livro pelo qual não se passa impune. Pelo menos eu não consegui. A narrativa evoca a crueza do mundo interno feminino para contar de amor e de ódio entre mãe e filha, uma realidade possível de se enunciar apenas na ficção, como declara a autora em entrevista ao jornal *A tarde* (CANDRA, 2011). A maternidade dessacralizada em *Uma Duas* é uma aposta na ruptura. Foi a sacudida pelos ombros de que eu precisava para descobrir o assunto capaz de oferecer uma cronotopia original do deslocamento. O mergulho na leitura de *Uma Duas* me reapresentou o tema do feminino e me fez perceber o quanto essa perspectiva não tradicional de expressar a maternidade não só me interessava, como também aparecia, ao meu modo, na minha escrita ficcional e poderia caber justa na lacuna que eu precisava preencher. Em outras palavras, por dentro eu já vinha trabalhando sem perceber o mote da narrativa, o conflito.

O discurso da maternidade como ruptura é interessantíssimo e penso que necessário enquanto representação do feminino na literatura, da forma como trabalha Eliane Brum. Contudo, o tom que eu buscava para minha história era outro, não poderia expressar a quebra, mas o fluxo. Além de me iluminar quanto ao ponto central da narrativa que eu queria propor, *Uma Duas* me deu mais, alcançou outros tijolos para situar a fundação do meu trabalho, me fez pensar para além da satisfação pessoal artística de dar vazão ao desejo criativo e de aprofundar a discussão de uma questão teórica: o que uma narrativa proposta nesses termos pretende, afinal? Por que escrevê-la? Compreendi, desta vez em mim e não fora, em Nela Rio ou em Eliane Brum, o óbvio: tratar de deslocamento em literatura significa falar sempre sobre representação a partir do ponto de vista de quem não se encontra representado; significa, sobretudo, perseguir representatividades.

A partir dessa ideia um tanto verde o projeto de *O céu riscado na pele* se fez e foi aceito como proposta de pesquisa, prometendo enveredar pelo universo do feminino para contar uma história de mulheres através de vozes de mulheres que toque em questões fundamentais de representação de mulheres na contemporaneidade. Uma vez do lado de dentro do programa de pós-graduação e com o compromisso de avançar no projeto, um questionamento persistia: como mulher que se elabora de muitas maneiras no interior do Rio Grande do Sul, eu me sentia representada na literatura brasileira contemporânea? Não exatamente, era a resposta que me vinha. E incomodava.

Incomodava, pois essa pergunta de aparência simples me colocava em condição deslocada outra vez e se desdobrava em várias igualmente inquietantes: de que tipo de representação eu sentia falta? Em que lugares da literatura brasileira contemporânea eu gostaria de me ver e não estava? O que, afinal, delimita hoje a literatura brasileira contemporânea? Essas fronteiras fazem algum sentido? Por que, por exemplo, as narrativas baseadas em autoficção, centradas na representação de experiências do eu-autor convertido em eu-narrador-personagem, uma predominância hoje, não contemplam essa urgência de identificação? A lista de dúvidas não tem fim. As perguntas acabavam versando sobre problemáticas de espaço-tempo em relação à cultura e identidade; eu me via – quando via – um pouco antes ou um pouco depois, quase dentro, meio fora das representações ficcionais sobre o ser mulher no Brasil, em específico o ser mulher mais ao sul do território nacional. Para a maioria das minhas indagações não encontrei solução, mas algumas direções surgidas desse percurso foram fundamentais para a arquitetura deste trabalho, no sentido de que deram segurança à boa parte das escolhas que fiz.

Ao longo do curso de doutorado participei de espaços de discussão privilegiados que me permitiram acessar perspectivas inovadoras sobre o literário, revisitar itinerários já percorridos e ampliar horizontes teóricos, enriquecendo o processo de concepção do romance. Destas atividades acadêmicas, destaco em especial duas experiências significativas: o projeto “Leitura e Criação Literária”, vinculado ao grupo de pesquisa *Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade*, na área da Escrita Criativa e da Teoria Literária, coordenado pelo professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, e a disciplina Literatura e Subjetividade, conduzida pelas professoras Ana Mello e Sissa Jacoby. A primeira pela vivência vertiginosa da escrita criativa ao lado de colegas escritores, também envolvidos com seus projetos literários; a segunda pela provocação, que me levou a rever um passado familiar sobre o qual eu só sabia pedaços sem conexões.

A escolha por explorar a experiência da maternidade como possível cronotopo do deslocamento foi refinada no segundo semestre de 2013, quando cursei essa disciplina e tive contato com os estudos sobre escritas do eu, que me puseram diante dos diários a partir de outra perspectiva que não a empírica, a teórica. Foram meses de discussão e reflexão a respeito de questões de autobiografia, memória, constituições do eu, escritas íntimas concebidas com valor documental e literário, rotinas inventadas, cotidianos expostos anos depois de registrados e etc., o que me fez pensar a contribuição complexa e o lugar instável dos diários nos sistemas literários contemporâneos.

Como trabalho final, pude apresentar uma proposta criativa referente à escrita diarística combinada à reflexão teórica sobre a experiência que tive. Escrevi um diário durante os trinta dias do mês de novembro daquele ano, mas um diário temático e com objetivos bem definidos, o diário de busca Depois de Cecília<sup>11</sup>. Quis criar o registro a respeito de algo que tivesse valor afetivo não apenas para mim, que pudesse ser mostrado, que transbordasse as fronteiras do próprio e fosse capaz do movimento entre outros e eu, sem perder o tom do íntimo. Escolhi, para isso, um assunto familiar que tem a ver com origem, com identidade, com minha relação com o tempo, com questões filosóficas permanentes: quem sou e porque estou sendo.

Escolhi Cecília como ponto de partida e de chegada, como caminho. Alan Pauls (1996), no prólogo à obra *Cómo se escribe el diário íntimo*, afirma que há junto às páginas de um diário íntimo, “muchas veces manchándolas, un cadáver. Fatal, esa convención dramática del género rige aun cuando el cuerpo muerto brilla por su ausência” (p.1). Transportada a imagem ao experimento que propus, um diário íntimo compartilhado, o cadáver não sou apenas eu, mas o assunto que me orienta, meus mortos, que se tornam presentes através das lembranças em partilha. Éramos, ao mesmo tempo, Cecília e eu, cadáveres a manchar postagens, em estágio de exumação. A discussão acerca dessa imersão discursiva se apoiou também nas investigações de Castilla del Pino (2003) sobre sujeito e memória, e nas pesquisas de Lejeune (2008) referentes aos diários para tratar de procedimentos compositivos do gênero.

Cecília Teixeira Machado é minha trisavó. Na época, sabia pouquíssimo de sua história através do que alguns familiares reportavam de memória, e foi a curiosidade de conhecer melhor essa mulher, de alguma maneira ligada a mim, que me levou a desenvolver a ensaio para a disciplina e a perceber que era justo este o exemplo, o conjunto de referências, que me faltava para apurar o mote e a abordagem do problema do deslocamento, de um jeito original, no romance.

Eu pretendia contar uma história de mulheres, mas não tinha ainda alcançado o tipo de experiência de maternidade a ser representada que pudesse traduzir o sentido de deslocamento voltado ao extremo para o interior do sujeito feminino em protagonismo. As mulheres de *O céu riscado na pele* não seriam viajantes, não seriam refugiadas, expatriadas, exiladas. Seriam

---

<sup>11</sup> O diário de busca Depois de Cecília está disponível em [www.depoisdececilia.blogspot.com](http://www.depoisdececilia.blogspot.com) e o estudo intitulado “Depois de Cecília: um diário todo nosso” foi apresentado no I Seminário Internacional Literatura, Imaginário e Cultura e do I Seminário Internacional Vozes Femininas e escritas do Eu em setembro de 2015, e será publicado nos anais do evento acadêmico.

mulheres simples e possíveis dentro de um contexto local. Quando passei o novembro de 2013 garimpando a história de Cecília na localidade do Pesqueiro, tinha em mente recolher o máximo de informações familiares, mas meu interesse estava todo na maneira como ela se fez mulher, em seu tempo e com suas condições.

Junto com o esposo Inocêncio do Prado Lemos, Cecília foi uma das fundadoras do Pesqueiro, povoado que fica entre o Povo Novo, distrito do município de Rio Grande, e a cidade de Pelotas. Teve vinte e cinco filhos, dos quais dezoito passaram da fase inicial da infância e, na época do experimento, apenas dois ainda estavam vivos e foram fontes riquíssimas para a pesquisa, Marcina e Damasceno do Prado Lemos. Entre os moradores de lá, Cecília ainda é uma referência por ter deixado um legado de trabalho e solidariedade. Na década de 90, a comunidade construiu a capela de Santa Cecília em sua homenagem.

Não havia nenhum documento, nenhuma fotografia, nenhum escrito acessível que pudesse comprovar a existência do casal a não ser os vestígios deixados nos hábitos e nos jeitos de falar, e as pessoas mesmo, que derivaram dos dois. Sabia da existência de um caderno de jornal<sup>12</sup> (ROCHA, 1999), que rememorou parte disso e entrevistou Damasceno. Minha avó guardou o exemplar com o que dei início a uma coleção de dados sobre o começo do meu ramo genealógico materno, um tipo de inventário afetivo.

Mais do que por curiosidade, foi por querer preservar essa memória familiar, oportunizar aos parentes mais jovens uma chance de conhecer a própria origem antes que perdêssemos nossas últimas fontes, que quis me aprofundar no assunto. Decidi investigar o máximo que pudesse, reunir os achados e organizá-los de forma a poder devolver à comunidade do Pesqueiro, ao meu pessoal, o conjunto de informações coletadas.

Em paralelo, empreendi um diário de pesquisa em blog para registrar diariamente as minhas impressões de busca, pois o formato parecia o mais rápido e prático para contar com a colaboração dos parentes mais próximos – minha avó, minha mãe e meus tios – e porque “uma escrita desse tipo ultrapassa o momento em que se escreve: ela trabalha dentro de nós durante todo o dia. Não é mais uma ‘técnica’, mas se torna uma maneira de viver, uma ética. E é preciso que se diga também, um prazer” (LEJEUNE, p. 288).

Sabia que recolher material contado sobre Cecília significava mexer em memórias antigas e ativar sensibilidades de muitas pessoas ligadas umas às outras por consanguinidade. Se de um lado havia o conforto da escrita cuidada para ser lida por outrem, de outro estava o

---

<sup>12</sup> Caderno Agora Bairros, do Jornal Agora, edição de 27 e 28 de fevereiro de 1999.

risco da imprevisibilidade dos achados. Diversos “e se?” foram surgindo no percurso, reclamando soluções no momento do registro das minhas reações aos dias.

As primeiras semanas da experiência foram de assombro por parte dos parentes. Encontrei respaldo imediato na minha avó, neta de Cecília. Foi ela quem deu fôlego ao projeto, quem alertava para as informações mais importantes, quem pautou as rotas mais urgentes, quem redimensionou o meu ato de conceber o processo de reconhecimento de nosso passado em diário.

“O sujeito constrói eus porque tem memória”, diz Carlos Castilla del Pino, em seu *Teoria dos Sentimentos* (2003, p.302), uma memória evocativa. Para Pino, o sujeito cria eus de acordo com as demandas do contexto e os coloca em ação conforme a necessidade. A atuação do eu, contudo, não pode ser completamente controlada, pois a vivência da performance modifica o eu atuante e, por consequência, o sujeito que o concebeu.

Só em situação de urgência, de improvisação peremptória, o sujeito constrói o eu em movimento. As mais das vezes, fá-lo a partir de uma teoria ou hipótese pragmática sobre a realidade, sobre o contexto que espera encontrar, e é de acordo com essa teoria que o sujeito faz o projecto de eu mais adequado. Matiza-o, desconstrói-o, e reconstrói-o em parte, segundo o caso; em suma, controla-o no seu afazer prático (PINO, p. 292).

Tendo o esquema de trabalho para o projeto Depois de Cecília pré-definido, tive condições de planejar a abordagem das pessoas que poderiam me apontar direções críveis sobre a vida de Cecília no Pesqueiro. Pensei em perguntar bastante, observar, ouvir e recolher os dados, fatos e documentos que houvesse. Conforme os dias de novembro avançavam e mais pessoas se envolviam na proposta, meu eu pesquisador foi dando espaço para outro eu mais atento e contemplativo, mais testemunha. Nas três ocasiões em que fomos juntas até lugares de vestígios de Cecília, foi a minha avó quem deu vazão aos questionamentos, por vezes indagando, vezes pedindo confirmação de uma recordação sua.

Se a escrita sintetizadora dos nossos momentos de novembro foi realizada individualmente, na calma do quarto iluminado, eu diante da tela do computador, o sumo e o efeito do vivido foi coletivo, compartilhado dia a dia por uma rede de parentes e interessados que seguiu aumentando dezembro adiante, gente que, de repente, passou a ler, esperar atualizações e comentar o blog Depois de Cecília.

O recorte que fiz da genealogia da personagem histórica Cecília Teixeira Machado concebe uma ideia de linhagem e de herança, a noção de fluxo que eu buscava como referência, e subsidia a narrativa de diversas formas, além da relação peculiar de mãe e filhos/filhas, e da relação das filhas com suas filhas posteriormente: a condição espaço-temporal do Pesqueiro nos anos 1890, por exemplo, os recursos disponíveis à subsistência, a forma de organização familiar, os registros fragmentados de história e de propriedade, são elementos fundamentais para compreensão do entendimento da maternidade da época e suas repercussões um século adiante em determinado microcosmo familiar. É uma história real que em particular me atravessa, me constitui como sujeito e principalmente mulher, mas também expressa a vivência da maternidade num sentido universal, humano.

Ao passar pelo exercício criativo e autorreferencial que o projeto Depois de Cecília me oportunizou, compreendi, afinal, que eram os detalhes, as singularidades, da relação possível entre mulheres rio-grandinas que deveriam ser explorados para compor a história sobre nasceres que eu pretendia: um romance que ao mobilizar o assunto da maternidade enquanto cronotopo do deslocamento fosse capaz de propor uma dicção própria deslizada às bordas das tendências, que corresse ao lado do discurso de ruptura predominante nas representações atuais do feminino e das narrativas de cunho autoficcional.

Até aqui, eu já tinha claras as direções temáticas e compositivas da narrativa: o tema do deslocamento a partir da maternidade, a relação entre mães e filhas a definir personagens, as referências históricas e geográficas da localidade do Pesqueiro e de Rio Grande a apontarem a configuração espaço-temporal da história. Faltava aperfeiçoar o contorno dessas opções e estabelecer as escolhas enunciativas adequadas. Quem contaria a história de *O céu riscado na pele*? E como? Que voz e que perspectiva seria capaz de produzir o efeito de deslocamento que eu perseguia?

Seria preciso conceber mães e filhas dotadas de determinadas similaridades e singularidades para apresentar uma versão convincente da linhagem feminina que eu tinha em mente. A princípio, o envolvimento com a linguagem dos diários me fez pensar que trabalhar com esse tipo de escrita no interior do romance poderia atingir, em alguma medida, as vozes que eu buscava. A mulher protagonista da história tinha uma configuração bastante difusa naquele momento: rio-grandina, com idade entre 25 e 35 anos, com provável independência financeira, com vínculos emocionais conturbados entre a mãe e a avó, e só. Para amadurecer essa possibilidade de núcleo dramático e essa voz feminina, dei início ao experimento Diário

de valise<sup>13</sup>, um diário ficcional escrito pela personagem Monise, desafiada pela amiga Lisi a escrever de si e de sua rotina em um caderno especial.

O exercício realizado ao logo de 2014 durou 48 postagens emulando a escrita em páginas de papel, com uma datação fictícia entre julho e dezembro de 2013, frequência irregular e uma entrada por dia. No curso das páginas é que o perfil da Monise foi se definindo; a figura antagônica do pai delineou-se como um problema sério, produzindo a interessante e íntima relação dela com a avó paterna; a presença da amiga e o envolvimento amoroso das duas ganhou profundidade. Esse projeto ajudou a gastar a expectativa que eu tinha com a escrita diarística e abandonar a intenção de usá-la no romance com a predominância que eu havia imaginado. Foi uma experiência proveitosa para encontrar o tom de voz da protagonista que eu queria, para identificar o tipo de presença da avó que minha narrativa demandava e para perceber que a figura de uma amiga próxima seria indispensável para fazer a história girar.

Nesta fase de pré-escrita do romance, para compor o quadro de base da história, integramos ainda meu itinerário de pesquisa um apanhado sobre aspectos históricos, geográficos e sociais da cidade do Rio Grande, destacado o período de 1890 até 2016, e uma imersão em diversos suportes de informação relacionados à maternidade humana. Mapeei lugares e identifiquei fatos da cidade de ampla repercussão que pudessem servir de fonte ou mesmo serem ficcionalizadas na narrativa. Recorri a estudos médicos, matérias especializadas de jornais e revistas, documentários, filmes, músicas, trabalhos da área da psicologia, relatos de gestantes, e comunidades virtuais sobre o tema. Construí um banco de dados pessoal de referências, incluindo imagens e vídeos de autorias diversas, recortes de jornal, cópias de documentos, rascunhos e objetos, que foi bastante útil ao longo do processo de criação.

### 1.3 A MATERNIDADE COMO CRONOTOPO DO DESLOCAMENTO

O deslocamento enquanto dispositivo para leituras e concepções possíveis da produção literária contemporânea, de maneira geral, passa por entrecruzamentos necessários com a crítica sobre as configurações de identificações de gênero. No quadro de referências empíricas, teóricas e críticas que organizei para dar suporte à escrita de *O céu riscado na pele*, a perspectiva do deslocamento dialoga com o campo de estudo das escritas de autoria

---

<sup>13</sup> Disponível em [www.diariodevalise.blogspot.com.br](http://www.diariodevalise.blogspot.com.br).

feminina e das representações femininas na ficção. É a partir desse conjunto de informações que passo a observar uma cronotopia de deslocamento emergente da maternidade na ficção e a experimentar seus elementos e configurações característicos como estratégia narrativa.

Se a crítica literária recente esforça-se por localizar a produção criativa de autoria feminina, grifar regularidades e tendências, e interpretar esses dados a fim de tornar evidente tal *corpus* por sua qualidade e especificidades técnicas, o faz no intuito de diminuir as zonas de apagamento e silenciamento de trabalhos artísticos produzidos por mulheres e de garantir condições de equidade e isonomia no que diz respeito à visibilidade das obras dentro dos sistemas literários.

Da bibliografia levantada sobre questões de gênero na literatura e sobre escrita de autoria feminina, destaco alguns estudos atuais que foram fontes importantes para a minha introdução e aprofundamento nesses temas: “Regulações de gênero” e *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler (2014 e 2003), “Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção.”, de Rita Terezinha Schmidt (2015), “Espaço de cumplicidade: a representação da figura materna na literatura brasileira contemporânea”, de Regina Dalcastagnè (2015), e *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, organizado por Dalcastagnè e Virgínia Leal (2010), *Poéticas e políticas feministas*, organizado por Cláudia Costa e Simone Schmidt (2004), *O corpo feminino em debate*, organizado por Maria Matos e Rachel Soihet (2003), *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, de Berenice Bento (2006) e *A construção dos corpos: perspectivas feministas*, organizado por Cristina Stevens e Tânia Swain (2008), além dos já clássicos *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory*, de Elaine Showalter (1993), *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*, de Clarissa Estés (2014), *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*, organizado por Zahidé Muzart (1999), *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf (1985), *Tudo no feminino*, de Elódia Xavier (1991), *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak (2010) e *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda (1994).

Pensando o fazer literário feminino contemporâneo diante da globalização e do cosmopolitismo, condições que não afetam apenas as escritoras que constituem sua práxis em situação de migrância, Sandra Regina Goularte Almeida constata que:

O advento do multiculturalismo e a presença cada vez mais marcante dos efeitos da globalização na obra de escritoras contemporâneas fazem com

que (...) analisemos como esses fenômenos da contemporaneidade são vislumbrados por essas escritoras e como surgem problematizados de formas variadas em suas obras. Observa-se hoje um número crescente de obras de autoria feminina que enfocam personagens, sobretudo femininas, que habitam territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos. Varias escritoras contemporâneas, antes voltadas para narrativas prioritariamente intimistas e com forte teor autobiográfico, têm abordado questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença da mulher nesse novo contexto sociocultural (2010, p.12).

Os estudos de Carlos Magno Cosme “Deslocamento feminino no romance contemporâneo” (2012) e “A poética dos deslocamentos da escritora brasileira” (2015), localizam nos textos criativos escritos por mulheres os espaços de movimento do feminino, analisam o feminino como cronotopo de deslocamento. Nestes trabalhos, o exame do romance contemporâneo de autoria feminina apontou que normalmente a representação de deslocamento das mulheres se dá em locais restritos e em direção ao exterior, andanças que parecem miúdas, discretas, sempre entre dualidades: da casa para o espaço do trabalho fora, da identidade materna para a de artista, da omissão para o grito, por exemplo.

Em *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, sobre a mulher no romance brasileiro contemporâneo e suas representações restritas, Regina Dalcastagnè explica:

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. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres – e elas, ao fazer suas próprias escolhas, ao aderir a conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. Os problemas e desafios que enfrentam são em parte comuns ao “ser mulher”, em parte específicos, em parte, até mesmo, opostos entre si. A riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença (...) (2010, p.41).

Na pesquisa intitulada “Mapeamento de personagens do romance brasileiro: anos 1970, anos 1990”, desenvolvida entre 2004 e 2006, Dalcastagnè encontrou dados importantes na comparação entre as construções de personagens femininos e masculinos na ficção, que demonstram, entre outros fatos, regularidades de deslocamentos do feminino e de representações do corpo da mulher nas narrativas. A maternidade aparece como o discurso recorrente e predominante do instinto materno, naturalizando papéis de gênero:

Entre os autores homens, as personagens ocupam bem mais a função de mães (38,5%), tem um número maior de filhos do sexo masculino e mais filhos biológicos. As autoras, por outro lado, diminuem o “fardo” da maternidade para as brancas (29,6%) e impõem em dobro para as não brancas (57,1% delas são mães), aumentando-lhes inclusive o número de filhos.

O tipo de relação que a mãe estabelece com seus filhos também varia bastante de acordo com o sexo do autor e a cor da personagem. Entre os autores homens, os sentimentos envolvidos são basicamente responsabilidade e plenitude, passando ainda pela indiferença. As mulheres trabalham em uma gama mais variada de sentimentos, que transitam entre responsabilidade, cansaço, fracasso e culpa, para as brancas. Já as não brancas se dividem apenas entre responsabilidade, plenitude e cumplicidade, mais próximas portanto do ideal do instinto materno. Indiferença não é, absolutamente, uma opção para as personagens escritas por mulheres (2010, p.61).

O movimento da mulher na ficção brasileira ainda é em direção ao empoderamento e a maternidade aparece como condicionamento e empecilho sociais, como fato a deslocar a mulher para fora e para longe do lugar aonde ela deseja ir e ao qual quer pertencer.

O sentido da maternidade humana é construído ao longo da história e se modifica no tempo, conforme as relações socioculturais se transformam, se fortalecem e se superam. Segundo Luci Helena Mansur, é recente “a crença generalizada de que o instinto materno faz parte da natureza da mulher” (2003, p.2). A pressão e o sentimento de culpa decorrentes desta maneira contemporânea de pensar, supervalorizando o papel materno, instaura diferenças culturais significativas entre papéis sexuais femininos, além das diferenças guardadas com os papéis masculinos.

A permanência da maternação das mulheres é um elemento central na organização e reprodução social de gêneros. A maternagem é aprendida e ensinada de mulheres para mulheres “por intermédio de mecanismos psicológicos e sociais estruturalmente induzidos” (2003, p.4), num processo cíclico: “como mães, as mulheres produzem filhas com desejos e capacidades de maternar que surgem no próprio relacionamento mãe-filha” (p.4).

Conforme Mansur, longe de ser destino ou instinto puro, a maternidade é escolha reprodutiva que joga com as expectativas sociais sobre os papéis femininos que mulheres assumem na contemporaneidade e relativiza os vínculos afetivos entre mãe e filha/filho na manutenção das posições de sujeito.

Em busca de outros materiais a respeito de como se constitui a maternidade humana, em termos físicos e psíquicos, para uma mulher e as pessoas ao redor da gestante, encontrei

um estudo bastante curioso, que examinou os efeitos subjetivos da migração em mulheres grávidas. Trata-se do artigo “Maternidade do exílio. Quando o deslocamento favorece a fertilidade” (PESTRE e BAPTISTA, 2014), que avaliou resultados clínicos obtidos a partir de pesquisa em psicanálise desenvolvida em uma maternidade pública de Buenos Aires.

O conteúdo do trabalho chama atenção por muitos aspectos: o título me capturou de imediato por coincidir com o assunto desta pesquisa; os primeiros parágrafos causaram estranhamento por citarem passagem do Antigo Testamento, uma quebra de expectativa tremenda, já que eu esperava objetividade científica, estatística, dados; a linguagem empregada para informar a descoberta tem um ritmo de relato, que prende o leitor; trabalha uma noção da corporeidade feminina enquanto território de ambivalências – o corpo biológico em convivência complexa com o corpo pulsional da mulher, partes de uma unidade que reage de acordo com as condições de tempo e de espaço, as circunstâncias de existência desse corpo feminino; e o recorte de deslocamento que essa pesquisa clínica tem ao investigar justamente o deslocamento.

Qualitativo e localizado entre a psicanálise, a medicina e a clínica transcultural, o estudo é baseado nas evidências de que “o movimento subjetivo impulsionado pelo deslocamento territorial parece possuir o poder de desamarrear certas junções pulsionais até então em ação” (PESTRE e BAPTISTA, p.2), o que potencialmente influenciaria na fertilidade e na vontade de ter filhos das mulheres em situação de migrância. A amostra analisada foi de 40 pacientes, mulheres grávidas internadas na maternidade de Sardá por razões de risco à gestação ou para realização de consultas e exames de rotina, nenhuma com histórico de transtorno psicopatológico anterior à gestação. As mulheres entrevistadas tinham idade média de menos de 25 anos, origem de países que fazem fronteira com a Argentina (Bolívia, Paraguai e Peru) e estavam no país estrangeiro há no máximo dez anos. Apenas um quarto dessas mulheres atravessava a gestação pela primeira vez. O artigo ressalta:

Um dado chamou nossa atenção: mais de três quartos das mulheres entrevistadas começaram uma gestação ao longo dos dois primeiros anos de migração.

Esta espécie de *prontidão* para engravidar nos interpela como clínicos, em especial porque a maioria dessas mulheres não estava necessariamente inscrita em um programa de “gravidez voluntária” no momento em que elas *ficaram* grávidas. Este dado, consequência da gravidez que surge no momento de uma “onda migratória”, nos questiona. **É como se o fato de ultrapassar as linhas simbólicas e imaginárias das fronteiras influenciasse as coordenadas biológicas e corporais da mulher, favorecendo e acelerando, inconscientemente, o despertar da maternidade e da gestação** (p. 2) [grifo meu].

A abordagem do artigo parte de pesquisas anteriores que inter cruzam estudos de migração e de gênero para propor, por uma perspectiva psicanalítica, examinar as ligações entre migração, fertilidade e subjetividade, passando ao lado das linhas de pesquisa que circunscrevem o estudo do tema “migração e sexualidade” a fatores demográficos e étnicos, e que obtém resultados divergentes. Dessa forma, considera o deslocamento territorial um dispositivo ativador da fertilidade nas mulheres que migram, principalmente quando reporta casos em que a condição de esterilidade é revertida tão logo a mulher se estabeleça em novo território de vivência, o que corresponde à “manifestação de uma verdade subjetiva” (p.3), posto que não envolve o uso de técnica médica para lidar com o sintoma de certa disjunção do sujeito que a infertilidade representa:

a queda misteriosa do sintoma de infertilidade mostra a força extraordinária que o inconsciente exerce sobre o corpo: o diagnóstico médico de esterilidade é varrido em benefício de uma *fertilidade medicamente inexplicada*. Transportados para outra realidade – soma e psiquê se reconfiguram de maneira diferente. O surgimento deste novo estado dá a ver os efeitos de tradução psíquica e somática que acontecem em função do deslocamento de território, favorecendo assim os processos de simbolização (p.3).

O histórico da paciente tomada como exemplo de esterilidade revertida no novo país revela aspectos importantes, que, é provável, ocorram com regularidade entre mulheres em condição de deslocamento que não o geográfico: ela relata pesadelos relacionados à gravidez, que envolvem perdas e sentimentos de angústia. Conforme o estudo, os sonhos ruins são sinais que o inconsciente dá de que o momento da gestação é contaminado de carga ambivalente, entre a vontade de ter um filho e a concretização da gravidez, significam a liberação de um conteúdo arcaico recalcado segundo o qual dar a vida é ao mesmo tempo dar a morte, permitir que outra pessoa exista no mundo e ao mesmo tempo não ter garantias sobre esta vida a não ser a de que há um fim previsto e indesejável, ou ainda: dar a vida a alguém representa ao mesmo tempo condenar à morte a si mesma, a morte de quem se era antes da vida concebida chegar.

A articulação possível entre deslocamento e fertilidade passa, conforme o estudo, pelo encontro com o sexual, pela (pro)criação de um alter ego e pelo caráter sofrido da gestação em deslocamento, um processo complexo de significações em que estão implicadas uma série de etapas a serem cruzadas pelo sujeito feminino migrante. A primeira delas é a aparente

queda da autoridade do supereu desse sujeito deslocado recém-chegado à terra de migração, dando origem a um efeito de emancipação, que destrava o corpo pulsional antes regulado pela cultura de origem.

É como se, pouco depois da mudança territorial, a pulsão, que caminha em direção à satisfação, se lançasse rapidamente para uma descarga, e em seguida, se apoiasse com força para voltar rapidamente para sua fonte. Esta última se localiza em um enraizamento somático, lugar onde, precisamente, a fertilidade se materializa (p.4).

Em termos edipianos, o processo simbólico da gestação no exílio nesta fase de encontro com a sexualidade envolve uma dimensão nostálgica além da quebra da lei, do rompimento com o olhar paterno que regula o gozo, com a pátria, e também lida com a tentativa de reencontro com a mãe dos tempos pré-edipianos, o sentido profundo de retorno à terra de origem, que antes de *pater*, pátria, é *mater*, a terra mãe.

A etapa que compreende elaboração de um alter ego da gestante em exílio também é altamente conflituosa e amplificadora dos afetos liberados e implicados na experiência de gerar. Os estudos clínicos apontam frequência de estados depressivos em mulheres migrantes grávidas e também casos em que

a maternidade se configura como um espaço intermediário que ofereça a possibilidade de um entre dois lugares. O bebê encontrado-produzido entra em relação direta com a parte inconsciente do Eu da futura parturiente. (...)

Assim, se produziria na mulher uma forma de injeção inconsciente do psiquismo para que se forme um alter ego, colocando a gestação em terra estrangeira do lado do narcisismo primário e das pulsões de autoconservação. (...)

É pelo viés desta necessidade de engravidar que a mãe dos tempos pré-edipianos é convocada. Inclusive, e menos metaforicamente, a gestação da mulher oferece possibilidade real do deslocamento de sua genitora: na maioria dos casos, a mãe visita a filha no momento da gravidez ou na época do nascimento da criança, independente de suas condições socioeconômicas. Em suma, é como se, de repente, a mãe rival do Édipo, que foi a princípio colocada de lado – desalojada com o exílio? – pudesse ser aqui reencontrada. **O processo de gestação oferece a possibilidade de uma nova ligação materna, favorecendo assim uma aproximação com a (terra) mãe** [grifo meu] (p.4).

A gestação no exílio revelou-se ser sempre dolorosa nos discursos das pacientes entrevistadas, pois expressam experiências de gestação forjadas entre um lá e um aqui que

convertem o corpo da mulher em lugar afetado, influenciado e ressentido pela impossibilidade do sentido de adequação plena às circunstâncias. Diante da dificuldade de adaptação, é como se o deslocamento, a mudança de lugar, encarnasse na mulher e passasse a viver nela.

O estudo conclui que em função do movimento que a mulher migrante grávida experimenta “verdadeiros efeitos de tradução são produzidos na [sua] economia inconsciente” e “importantes modificações subjetivas e somáticas poderão acontecer (p.5)”, ressignificando a jornada do deslocamento e a etapa de estabelecimento no novo lugar, desde que a mãe consiga operar uma subjetiva apropriação de sua gestação e se sentir inserida política, psíquica e socialmente na terra de acolhimento.

O comportamento singular das gestantes em exílio, e as razões desse comportamento, descrito pelo artigo referido colaborou sobremaneira com a definição da abordagem que o romance daria ao tema da maternidade. No estudo clínico, o deslocamento geográfico é desencadeador de uma série de deslocamentos simbólicos de alto impacto na vida das mulheres, isso resultante de um processo de tradução empreendido pelo inconsciente feminino. O desafio à narrativa foi deslocar sentidos tão complexos sobre si mesmos e manobrar um processo de tradução em nível ficcional capaz de expressar vivência semelhante às das mulheres grávidas exiladas na Argentina.

A experiência gestacional gera transformações emocionais e físicas profundas nas mulheres, que não são reversíveis e que repercutem nos círculos familiar, profissional e social de maneira ampla. Apesar de tensionadas pela cultura as posições de mãe e de filha, exercer esses papéis não é tarefa automática nem simples. Nesse caminho, a maternidade como experiência radical do deslocamento identitário é a aposta de *O céu riscado na pele*.

## 2 A ELABORAÇÃO DE UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO

O estudo clínico sobre a maternidade do exílio me fez enxergar um caminho nítido para materializar o deslocamento na narrativa que eu pretendia escrever. Antes de entrar em contato com o relato dessa experiência verídica, minhas dúvidas relativas à concretização do projeto sobravam, mas eram do tipo que pairavam em fundo de certeza: seria viável conceber um romance baseado em deslocamento com personagens que não viajam? Seria possível pensar maternidade como expressão de um cronotopo do deslocamento? De que forma a manipulação de perspectivas narrativas pode criar efeitos de deslocamento? Havia exemplos de narrativas a apontar que as chances de dar certo eram maiores que as do contrário.

Tinha a compreensão de que o sucesso de uma narrativa depende mais da capacidade do autor de representar determinada experiência humana que de seu conhecimento empírico, mas é importante confessar aqui que a principal questão a me pôr vacilante era esta: como tornar verossímil a narrativa que eu pretendia, baseada em maternidade como deslocamento, um deslocamento absoluto e voltado ao mundo interior – físico e emocional – de uma mulher, sem jamais ter vivido isso? Por mais que a literatura, o cinema, o cotidiano me aproximassem de experiências de gestação e de parto, dentro do meu útero nunca ninguém se fez. Meu medo não era falhar em habilidade de contar, mas em empatia com a causa do nascimento. Do nascimento da mãe.

Esse alarme me fez pensar, e cada vez com mais frequência e intensidade, todos os dias desde que esta jornada de escrita começou, que não tenho receio de inventar o que eu não sou e provavelmente jamais chegue a me tornar: um homem, um viajante, um sujeito rico, uma pessoa em paz. Mas hesito, quase fujo, em criar o que posso vir a ser. Fiz-me pensar do modo mais aprofundado que tive condições, para pensar as personagens, as paisagens, a trama, o todo, na mãe que eu não sou e que não me queria sendo. E principalmente no porquê do não querer tão intrincado que, afinal, havia me empurrado a escrever justo sobre isso.

Se a princípio era bastante evidente que as condições culturais estimulavam as decisões ou indecisões da mulher contemporânea sobre a opção pela maternidade, e essas implicações se mostravam coerentes, considerar a força do inconsciente feminino que faz gritar a porção bicho de uma mulher em exílio elevou a questão que me intrigava a outro patamar: o entendimento de que a experiência de deslocamento, sempre ligada à travessia de fronteiras espaço-temporais, sejam elas mais ou menos concretas, conduz o sujeito deslocado

a forjar um equilíbrio para si, e isso nem sempre se dá pela via da consciência. Ao que parece, quanto mais extrema for a circunstância de deslocamento, mais solicitada será a lógica do inconsciente para alinhar a balança do indivíduo. E quem define a dimensão da resistência do indivíduo diante do limite é ele mesmo ao experimentá-lo, não ao supô-lo.

O plano detalhado da narrativa e a escrita, de fato, do romance só avançaram quando consegui perceber a necessidade, para este trabalho, de um processo de tradução semelhante ao realizado pelo inconsciente das mulheres gestantes no exílio, que realocasse sentidos e me instalasse no espaço entre o dentro e o fora da história. Não, não pretendo repetir a ideia de que escrever (e publicar) um livro equivale a ter um filho. O argumento a que me ateno é outro, tem a ver com a postura do sujeito que concebe e com a direção em que ele vai. As grávidas exiladas do estudo clínico ao aportarem em outro país deram, literalmente, status de território ao próprio corpo; em *O céu riscado na pele* a maternidade chega para uma mulher que se sente exilada do próprio corpo: esta, então, precisa buscar zona de conforto em dimensões mais interiores, um lugar fluido composto de memórias que são suas por si e por herança; do núcleo deste mal-estar que é a falta de vivência real sobre o assunto que devo ficcionalizar, migro para o lugar possível de ação e assumo a escrita como região de amparo e me permito estar nela. Aqui escrita é corpo em todos os níveis de elaboração de uma narrativa ficcional e seu desdobramento em reflexão, porque precisa ser. Este é o meu corpo.

É de dentro dessa sensação de acolhimento que elaboro o esqueleto do romance, encaixo ossos, ativo articulações, preencho de órgãos, faço sangue circular, deixo ar entrar e sair; cuido de cada fragmento desse corpo como lasca do todo, torcendo para que o esforço o faça andar e dizer de si. Planejei a narrativa propondo para cada eixo – temático, compositivo e enunciativo – uma realização do deslocamento, de modo que quando se encontrassem o efeito do movimento da deslocação se fizesse notar.

## 2. 1 A PROPOSTA TEMÁTICA

A estratégia que mais bem funcionou para definir o tema e suas derivações, no sentido de estabelecer um conjunto de sentidos de componente cultural, de base à narrativa foi pensar a temática como paisagem, como lugar. Assim, tentei sistematizar as pesquisas que fiz como se fossem cenários de movimento, quadros ativos de assuntos capazes de se mesclar uns aos

outros, a partir da questão principal, a maternidade. Conforme a narrativa se estruturava, em paralelo um mural de referências se consolidava para mim, como um mapa.

Percebi que essa cartografia da maternidade se aprontava um tanto à minha revelia também, não dependia apenas dos aspectos em que colocava atenção e decidia que deveriam ser trabalhados para dar norte ao romance. Antes de começar a escrita da narrativa, por meses a recordação de uma conversa que tive com uma criança da família ficou a me rondar:

- Então quer dizer que é assim? Atrás de uma mãe vem uma mãe e uma mãe e uma mãe? – ela, com uns seis, sete anos, queria saber de mim, com uns vinte e no máximo dois, a resposta. Lembro de na época ter achado graça do espanto da criança ao chegar à conclusão de que uma mulher nasce de outra. O mesmo espanto que tive, quase dez anos depois, ao entender que este é um caminho lógico para trás e também para frente: depois de uma filha vem, talvez, uma filha e, talvez, uma filha e, talvez, uma filha. Parece óbvio que o nascimento produza filhos e filhas que provavelmente irão produzir filhos e filhas. Mas isso não é tudo: se para trás o destino está sempre dado, para frente, o destino está na mão da mulher que decide por parir. Pois uma filha ao gestar faz nascer a si mesma como mãe ao mesmo tempo em que aniquila a filha que foi até então.

A potência vital dessa constatação somente acalmou em mim quando entendi que precisava reelaborar aquela conversa em texto, no texto que pretendia escrever. Foi a primeira vez que uma cena me veio tão forte pedindo passagem. E eu dei. Mãe e filha na beira da praia, sob o sol, tendo uma conversa sobre mães d'água. Foi dessa forma que entendi como seria o processo criativo do romance e o aceitei sem ressalvas. O planejamento, os esquemas, os cartazes de lembrete na parede, as pesquisas detalhadas, as fichas de informações, todas as coordenadas garantindo a segurança do percurso não me serviriam se eu não respeitasse a bússola em perfeito funcionamento que eram, de vez em quando, memória e pensamento aos gritos, a agulha magnética apontando posições por onde a história deveria passar.

Por dentro do grande tópico da maternidade, estudei a gestação humana e as circunstâncias físicas, sociais e histórico-geográficas que envolvem essa experiência, fazendo o recorte da perspectiva feminina da concepção e das formas de conceber em determinado lugar, na cidade do Rio Grande; entrei em contato com o léxico próprio da maternagem e com configurações identitárias relacionadas à gestação; e atentei aos aspectos da memória, das disjunções entre mente e corpo do sujeito implicado no processo de gestar e nas maneiras pelas quais, com maior incidência, esse indivíduo se manifesta e se faz saber: as escritas

íntimas em forma de depoimento, de testemunho, de registro que tem a energia da particularidade e da contaminação, a verdade de uma mulher compartilhada entre mulheres.

### 2.1.1 O tema da maternidade desdobrado

Maternidade: estado, qualidade de ser mãe; vínculo que liga a mãe aos filhos; ato de colocar uma criança no mundo; lugar do hospital onde são feitos partos. São significados assim que encontrei dicionarizados quando comecei a investigar do que era feita a maternidade. Em estudos clínicos da área da psicologia e nos estudos críticos da cultura percebi que a questão se expande para inúmeras e pertinentes direções. O que não se alteram são as premissas: para tratar de maternidade, é necessário que haja uma mulher, uma mulher que tem um corpo, e que as condições físicas e emocionais dessa mulher estejam alinhadas de forma a garantir possibilidades de nascimento, o nascimento de uma criança – um filho ou filha – e o nascimento de uma mãe, o seu nesta posição.

A universalidade da maternidade, no sentido biológico e social, é preenchida de singularidades e coloca cada sujeito a vivê-la em alguma medida, de um jeito muito próprio e irrepetível. Em *O céu riscado na pele*, a maternidade se configura como um território de movência para as personagens femininas do romance e as posições de mãe e de filha, ao longo do tempo, são papéis identitários de pertencimento temporário e alternante, parte do processo em fluxo da experiência do ser mulher no começo do século XXI, no sul do Rio Grande do Sul, com peculiaridades do local e recorrências e regularidades do que ocorre às mulheres em qualquer parte do mundo.

Se foi meu interesse representar na narrativa mulheres reais, possíveis e em simetria com mulheres rio-grandinas, circunscritas a determinada cronologia, perseguir a ideia de fluxo no protagonismo feminino me fez propor mulheres em sintonia com uma noção feminista contemporânea, que entende o gênero como performance (Butler, 2003), cada vez mais aberta e em construção. A escritora, psicóloga e pesquisadora Carolina Pombo (2013), na postagem “Da maternidade para o feminismo: por que mães feministas importam?” ao blog *Blogueiras Feministas*, ajuda a problematizar:

A maternidade é especialmente interessante para nos fazer pensar nesse paradoxo, sem medo e sem piedade. Ela aponta para uma “origem comum”, para um evento que, aparentemente, não muda nunca – o nascimento. E, também, exige uma perpetuação de práticas para se manter:

não há maternidade sem alguém para exercê-la. Ela é sempre aberta, inacabada. Ser mãe é algo que nos conecta novamente à natureza (já que resolvemos nos separar dela, ao nos assumirmos “os únicos animais racionais”), porque nos faz reconhecer a semelhança com os demais seres vivos desse planeta. Mas, também nos distingue radicalmente deles, porque é diversa e contraditória, cheia de sentidos. Aquela que pari pode não desejar maternar e não fazê-lo. Aquela que não dá à luz, pode ser uma excelente mãe. Não podemos ignorar nem uma nem outra.

A maternidade tem um sujeito aberto por definição, sem descolá-lo da natureza. E aí que eu vejo a enorme riqueza que esse conceito traz para o feminismo. Se entendermos a natureza como a universalidade do paradoxo, por que então construir um sujeito para o feminismo em oposição ao que é natural? Quer dizer, se considerarmos que a mudança e a diferença fazem parte daquilo que consideramos natural, então, falar de gênero, transgênero, e outras “performances” não precisa ser feito em oposição à própria natureza. Então, não é necessário contrapor corpo e subjetividade, biologia e cultura. Então, falar de mãe como sujeito do feminismo implica em compreender que este é um sujeito sempre em aberto, entre regularidades e diferenças, heranças históricas e agenciamentos individuais.

E ajuda a apontar um percurso interessante para fugir da concepção de maternidade que a sociedade patriarcal reforça: a convicção de que a oportunidade que a mulher tem de performar com seu corpo e com suas palavras, promovendo a diferença e a subversão da identidade de gênero vigente, gera uma “ética da maternidade” altamente transformadora.

Na mesma direção, ao pensar a “Experiência de mulheres sem filhos: a mulher singular no plural, Luci Helena Mansur (2003) concorda que corpo e palavra são espaços de performance também para a mulher que não gesta e ainda para a que escolhe não ser mãe. Todas as formas de performances femininas – e masculinas, em coadjuvância – acabam por colaborar para a maternidade, em alguma medida, se pensar que o cuidado com os que nascem faz parte de uma prática do coletivo, da comunidade em que a criança vem. Ao discutir o lugar da mulher sem filhos na contemporaneidade, Mansur debate o mito do instinto materno e recorre aos estudos especializados da área clínica e aos sobre o feminismo, para destacar o lugar social das protagonistas da diferença, do não ser mãe e as dimensões da não-maternidade. O estudo de casos levantou posições extremas, como a de quem decide não ter filhos e a de quem quer ter e não dispõe das condições biológicas, e ainda as posições intermediárias, que considera as outras mulheres “que, por uma série de razões, não fizeram uma opção definitiva, não afirmaram categoricamente que jamais seriam mães – foram adiando a maternidade, até que se tornou muito tarde para ter filhos” (p.8), essas compõem o grupo das chamadas transicionais ou adiadoras.

Seja qual for o grupo a que a mulher sem filhos pertença, as evidências clínicas indicam que ela raramente escapa do conflito que a fertilidade suscita:

a frequente angústia, o medo e a situação de violência mobilizados na mente humana diante da condição de fertilidade. A fertilidade mobiliza sempre o temor em relação ao espaço que ela vai tomar e as exigências que acarretará, e a ameaça que um filho pode representar para uma mulher não diz respeito apenas à ruptura de um sistema narcísico, mas refere-se também à ameaça para a identidade feminina em seu todo e para a sexualidade em particular (p.8).

A imposição biológica quanto ao prazo fértil que uma mulher tem é semelhante entre mulheres, mas a maneira de lidar com essa condição varia de mulher para mulher e está relacionada com a personalidade e circunstâncias pessoais que motivam suas decisões. “Naturalmente, a maternidade tem significados diferentes para uma mulher que a rejeita na maturidade e para aquela que a rejeitou precocemente, mas o reconhecimento de que uma vida sem filhos foi se tornando realidade implica sempre um trabalho emocional importante” (p.8).

A maternidade como tema em *O céu riscado na pele* é abordada na perspectiva desse trabalho emocional que as mulheres são obrigadas a fazer por si mesmas. Ter filhos ou não, ou cedo ou tarde ou já ou jamais, é uma demanda feminina pela qual qualquer mulher contemporânea ainda será cobrada em algum momento.

A respeito da reflexão sobre a experiência da maternidade que o movimento feminista contemporâneo desenvolveu e a repercussão desse pensamento, Lucila Scavone (2001) recupera o contexto social em que os primeiros debates feministas sobre a maternidade eclodiram, entre 1960 e 1980, e relaciona o incremento das Tecnologias Reprodutivas à mudança de perfil da experiência da maternidade atual para apontar as principais contribuições desse posicionamento político e ideológico feminista aos estudos científicos sobre a maternidade.

O movimento feminista teve um primeiro momento de recusa à maternidade, um segundo momento de definição da mulher pela maternidade, um poder insubstituível, e um terceiro momento em que o fato biológico reprodutivo como determinante do lugar social da mulher é desconstruído para dar lugar ao argumento de que o sentido social da maternidade é

dado pelas relações de dominação. O resumo destes três momentos mostra a prática social da maternidade em suas profundas contradições.

A recusa ou aceitação da maternidade pode acontecer, ao mesmo tempo, em espaços e posições sociais diferenciadas e não estão, necessariamente, ancoradas na ideia do *handicap*. Apesar da crítica feminista ter partido da constatação da diferença biológica entre os sexos, considerando-a um defeito, ela acaba mostrando que a dominação de um sexo sobre o outro só pode ser explicada social e não biologicamente (p.141).

A partir daí, com a introdução do conceito de gênero nas discussões das ciências sociais, a maternidade pôde ser abordada em suas variáveis como símbolo, de ideal feminino, de opressão feminina, de poder feminino, ou como qualquer possibilidade de interpretação desse símbolo. Foi possível pensar a maternidade como “símbolo construído histórico, cultural e politicamente, resultado das relações de poder e dominação de um sexo sobre o outro” (p.143).

Na era tecnológica, a maternidade teve espaço de realização ampliado, com o advento das tecnologias reprodutivas, contraceptivas e conceptivas. Na perspectiva de gênero, dadas as condições sociais em que se insere, a mulher tem muito mais opções de escolha sobre a própria experiência de gestação. Já há uma solução tecnológica para a reprodução humana, o que reorganiza a posição da mulher – e do homem – na equação da maternidade, e ajuda a gerar diversas composições identitárias de mãe, de não mãe, de pai, e de relação familiar. Este contexto contemporâneo torna essa equação da maternidade bem mais complexa, pois além da gama de papéis sociais que inscreve, inclui ainda a classe médica e as tecnologias reprodutivas, ressignificando a parentalidade.

Para Scavone,

a escolha reflexiva para aceitação ou não da maternidade (da paternidade, ou da parentalidade) constitui-se em um elemento deste período de transição, possibilitando às mulheres e aos homens que a decisão pela reprodução seja feita com base na experiência adquirida, sem medo, culpa ou qualquer sentimento de não-realização individual e/ou social. Evidentemente, esta escolha será tanto mais reflexiva quanto maior for a possibilidade de acesso à informação, à cultura e ao conhecimento especializado (p.149).

Mesmo assim, diante de tanta possibilidade e abertura de escolha quanto ao como lidar com a maternidade, o significado social desta experiência ainda conserva um apelo forte e desestabilizador, que segue legitimando em diversos casos a dominação masculina. O “exercício de não passividade diante das facilidades tecnológicas e de dúvidas sobre as possibilidades mágicas de solucionar problemas reprodutivos” (p.150) é, segundo Scavone, uma das mais preciosas contribuições do feminismo aos estudos científicos sobre identidade de gênero e maternidade.

### **2.1.2 A maternidade biológica**

Do ponto de vista biológico, a maternidade humana envolve o período de gestação e o depois, visto que a relação de mãe e filho/filha passa a ser permanente. A etapa de gestação implica em uma mudança corporal profunda, com repercussões emocionais irreversíveis. Para compreender que mudanças a gravidez provoca no corpo físico de uma mulher, busquei informações sobre o ciclo sexual feminino e o ciclo da gestação e me vi imersa em um idioma novo dentro do meu, cheio de termos específicos e conceitos aos quais nunca tinha prestado atenção. A maternidade tem um léxico próprio do que precisei me apropriar para que a minha narrativa ficcional fosse capaz de falar na mesma língua: puerpério, doula, circular de cordão, vernix caseosa, pré-natal, episiotomia, partograma, ocitocina sintética, tampão de muco, contrações de Braxton Hicks, período expulsivo, peridural, raquidiana, nota Apgar, baby blues, depressão pós-parto, uma lista sem fim de expressões.

Foi importante saber, lembrar, ter anotado em post-its por perto, que: o sistema reprodutor feminino tem funcionamento cíclico que começa na puberdade e encerra na menopausa. O ciclo sexual feminino tem duração aproximada de 28 dias, podendo ser de 25 a 30 dias, e a cada período o corpo da mulher passa por diversas transformações, especialmente nos órgãos associados à reprodução, o útero e os ovários. A sincronia desses órgãos é consequência da ação de hormônios – estrogênio e progesterona –, que funcionam também por fases do ciclo ovárico – folicular, ovulatória e luteínica – e do ciclo uterino – menstrual, proliferativa e secretora – e que tem na menstruação o resultado mais evidente de sua atividade normal (NETO e SOARES, 2016).

O ciclo gestacional<sup>14</sup> tem início com a fecundação do óvulo dentro do sistema reprodutor feminino e termina com o parto do bebê. É do senso comum contar o período de gravidez em meses, mas a medida mais aproximada do desenvolvimento do feto é feita pela contagem de semanas. Como o dia exato da concepção nem sempre pode ser precisado, a data da última menstruação da gestante passa a ser o marco da contagem. Uma gestação saudável acaba entre 38 e 42 semanas.

Não fazia ideia, mas foi muito valioso saber, que na terceira semana de gestação o feto tem o tamanho aproximado de uma cabeça de alfinete; na sexta semana é que o coração, ainda em pré-formação, já tem frequência de até 160 batimentos por minuto; na semana seguinte aparecem braços e pernas e o feto começa a escutar; na décima semana o feto é promovido a bebê; na décima terceira, os rins já estão prontos e o bebê está apto a fazer xixi; na vigésima quinta semana o cabelo já está pronto; na trigésima sétima, o bebê inteiro está pronto; na trigésima oitava, o bebê já formou o mecônio; na quadragésima semana, o bebê provavelmente já tem 3,5 quilos e passou dos 45 centímetros. E a mulher, nesse período todo, driblou a eferescência de hormônios, a ansiedade, a alteração da pele, os sonos, os desejos alimentares, a liberação de colostro, os desconfortos pelo corpo, entre outras especificidades da gravidez, enquanto fabricava uma pessoa dentro da própria barriga.

Descobri que há pelo menos sete tipos de parto<sup>15</sup>: normal, natural, humanizado, cesárea, a fórceps ou vácuo extrator, na água e de cócoras; que parto normal não é o mesmo que natural e que os dois não significam parto humanizado; que o trabalho de parto por via vaginal tem três estágios<sup>16</sup>: o primeiro estágio tem três fases – inicial ou pré-trabalho de parto, segunda fase ou trabalho de parto ativo, e terceira fase ou transição –, o segundo estágio é o período expulsivo e o terceiro estágio é a saída da placenta; que as formas de nascimento no Brasil são o centro de uma discussão necessária, que tem sido feita ostensivamente pelas mulheres nos últimos anos.

### **2.1.3 A maternidade social**

Tive contato com esse debate sobre nascimentos no Brasil em 2015, quando conheci mulheres ativistas pela humanização do parto, integrantes do grupo Nascer Sorrindo Rio Grande, que levaram a exibição do documentário “O renascimento do parto” às turmas de

---

<sup>14</sup> Do portal Tudo para Grávidas, Gravidez semana a semana.

<sup>15</sup> Do portal Lets Family, Tipos de partos.

<sup>16</sup> Do portal Baby Center, Os estágios do parto normal.

Educação de Jovens e Adultos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Cidade do Rio Grande, do Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente – CAIC/FURG, em que trabalhava. Com elas, pude saber mais a respeito das iniciativas desenvolvidas em Rio Grande para qualificar as condições de partos hospitalares e aprender sobre a rotina de profissionais envolvidos com os cuidados às gestantes e aos bebês. E passei a acompanhar as discussões do grupo virtual Nacer Sorrindo Rio Grande<sup>17</sup>.

Um ato do governo federal tornado público no início de 2015<sup>18</sup> coincidiu com o assunto e o momento em que o romance começava de fato a ser escrito e acabou servindo de gatilho à história aparente do romance. A resolução da Agência Nacional de Saúde Suplementar (ANS) que estabeleceu normas para estimular o parto normal no país, a fim de reduzir o índice de cesarianas desnecessárias, foi uma importante fonte de referência para o entendimento da questão da maternidade no Brasil atual e do tratamento dispensado a mães e bebês na rede pública e na rede privada de saúde.

Conforme a ANS, mais da metade dos nascimentos no território nacional se dá por meio de cesarianas (55,60% dos partos), desses, 84% ocorrem na saúde suplementar e 40% no Sistema Único de Saúde. Partos cesarianos sem indicação médica colocam em riscos desnecessários mães e bebês, pois aumentam as chances de problemas respiratórios do bebê em 120 vezes e triplicam o risco de morte da mãe. A prematuridade está relacionada a pelo menos de 25% dos óbitos entre neonatais e 16% entre os infantis.

A resolução normativa foi elaborada a partir de consulta pública realizada entre 24 de outubro e 24 de novembro de 2014, em que foram colocadas em votação duas minutas, uma sobre o direito de acesso à informação pela gestante e outra sobre o cartão de gestante e utilização do partograma. Na versão final do documento, duas das principais mudanças implementadas foram a redução do prazo para que operadoras de convênios informassem às gestantes sobre o percentual de cesarianas efetuadas e a obrigatoriedade do partograma, o documento que registra a evolução do parto e que serve de evidência sobre a necessidade da cirurgia.

O fato de repercussão nacional atingiu, por certo, o município de Rio Grande dentro de 180 dias, prazo para as medidas passarem a vigorar no território nacional. Essa circunstância real foi transposta à narrativa e auxiliou a compor, no nível temático, o panorama de assuntos

---

<sup>17</sup> Comunidade Nacer Sorrindo Rio Grande, no Facebook.

<sup>18</sup> Resolução Normativa nº 368 de 6 de janeiro de 2015.

que permeiam a história, colaborando para que o tema da cidade também fosse incluído nessa perspectiva de deslocamento na esfera cultural.

Outro assunto ligado ao da maternidade, pelo viés do conflito e da contrariedade, a perpassar o romance é o do aborto. A questão da interrupção espontânea ou voluntária de uma gravidez está sempre posta a quem gesta, seja qual for a receptividade da mulher a essa concepção. Para introduzir a temática na narrativa, busquei informações a respeito dos tipos e das condições da prática do aborto no Brasil e no mundo. Pensar essa problemática – a do aborto induzido, em particular – em termos comparativos entre Brasil e outros países acaba me levando novamente ao ponto da representatividade: são implicações morais, éticas, religiosas e socioeconômicas que definem, na esfera pública, o que é ou não aceitável em relação ao aborto ao redor do planeta. O que decide, afinal, quando, como, onde e porque um aborto será feito são as convenções nacionais do lugar em que a gestante se encontra.

A discrepância entre a naturalização e a criminalização do aborto entre os países é impressionante e reveladora do que significa ser mulher no mundo hoje. Um mapa do aborto publicado em 2008 pela iniciativa multiplataforma de comunicação Planeta Sustentável (ROSCOE e ZAIDAN, 2008) aponta que o aborto é: totalmente proibido ou permitido apenas em caso de estupro ou para salvar a vida da mulher em 69 países, incluindo o Brasil, o equivalente a 25,9% da população mundial; permitido nos casos anteriores e para preservar a saúde física da mulher em 34 países, 9,4% da população mundial; permitido nos casos anteriores e também quando a gravidez provoca abalo emocional para a mulher em 23 países, 4,1% da população mundial; é permitido nos casos anteriores e também quando a mulher alega falta de recursos financeiros em 14 países, 21,3% da população; e é permitido sem restrições em 56 países, 39,3% da população mundial. Onde as leis são mais flexíveis para o aborto, em geral, são regiões mais bem resolvidas em termos sociais e econômicos, as que exibem menores índices de corrupção, violência e desrespeito às liberdades individuais, como Alemanha, França, Portugal e Canadá.

Questão feminina e de saúde pública em debate permanente, o aborto no Brasil é chancelado pelo Estado e a legislação vigente corre o risco de retroagir em relação aos casos em que a prática é admitida, na contramão do desenvolvimento e evolução geral das nações. Ora mais próximo, ora mais distante da descriminalização, o aborto não sai da pauta do governo brasileiro. Em 2007, durante a gestão Lula, o ministro da Saúde José Gomes Temporão posicionou-se em defesa de um plebiscito sobre o tema e a declaração provocou reações contrárias no parlamento. A consulta pública não aconteceu. Ao longo das duas

gestões Dilma Rouseff, as posturas mais conservadoras ganharam espaço e vigoram na gestão Temer. Em 2015, o projeto de lei que dificulta a descontinuação de gravidez em caso de estupro e aumenta a punição para quem orientar ou facilitar aborto foi aprovado na Comissão de Constituição e Justiça da Câmara de Deputados (ÁLVARES e CANCIAN, 2015) e está em tramitação no Senado.

No dia 29 de novembro de 2016, a primeira turma do Supremo Tribunal Federal julgou em definitivo um caso envolvendo formação de quadrilha e suposta prática de crime de aborto consentido pela gestante, com votos que deliberaram pela soltura dos acusados e o entendimento de que a proibição do aborto vigente no Código Penal está em discordância com a Constituição de 1988, e o argumento de que a criminalização antes do fim do primeiro trimestre de gestação infringe direitos fundamentais da mulher (REDAÇÃO, 2015). Na prática, a decisão vale apenas para o caso em questão, não descriminaliza o aborto, mas o posicionamento acena para que o desfecho de outros casos semelhantes que cheguem ao STF seja o mesmo. No dia seguinte, a Câmara dos Deputados, majoritariamente formada por homens, que por sua vez compõem bancadas conservadoras como a Casa não tinha desde 1964, reagiu com estrondo à decisão, criando comissão especial de avaliação do assunto, que pode resultar em alteração, de fato, na Constituição, incluindo a proibição expressa do aborto.

O fato é que, mesmo proibido, cerca de duas mil mulheres por dia fazem aborto no país (PREVIDELLI, 2016). Uma minoria de mulheres que aborta em segurança tem condições financeiras para acessar clínicas clandestinas, enquanto milhares de mulheres morrem em razão de complicações dos procedimentos realizados ilegalmente e, no geral, em extrema precariedade. Na América Latina, Cuba, Guiana Francesa e Uruguai são os únicos países onde os direitos reprodutivos das mulheres são plenamente considerados e o aborto é legalizado. Nesses lugares, toda mulher tem assegurado o direito de abortar, mas também o de ser atendida por equipe multidisciplinar formada por psicólogos, assistentes sociais e ginecologistas que a auxiliará a refletir sobre a decisão de interromper sua gravidez. No Uruguai, por exemplo, 6.676 procedimentos foram realizados no primeiro ano de vigência da lei e nenhuma mulher morreu, conforme dados oficiais, que apontam ainda que cerca de 30% das mulheres que recorreram ao protocolo, durante o acompanhamento, desistiram de realizar a intervenção (MINISTERIO DE SALUD, 2015).<sup>19</sup>

Na internet avolumam-se sites que oferecem informação sobre aborto e rede de auxílio e orientação para mulheres, assim como sites que comercializam medicamentos abortivos, à

---

<sup>19</sup> Interrupción voluntaria de embarazo, do Portal do Ministério da Saúde uruguaio.

revelia das legislações nacionais dos lugares em que há proibição. A [abortivo.org](https://www.abortivo.org)<sup>20</sup>, por exemplo, apresenta-se como uma iniciativa de suporte médico online que garante o sigilo da identidade de quem a procura e a criptografia da interação entre internauta e serviço. É possível localizar com facilidade também páginas com conteúdo sobre técnicas caseiras de indução de aborto, que em geral versam sobre uso de chás e manipulação de plantas para chegar a efeitos expulsivos. Não oficiais e fora de qualquer forma de fiscalização, essas fontes têm reputação questionável, apresentação visual de conteúdo com mais ou menos aparência de idoneidade e alcance de atuação imensurável atualmente, mas não é incomum que sejam lugares onde mulheres tentam se salvar.

A decisão, contudo, por interromper uma gravidez jamais é tranquila, não para uma mulher no contexto brasileiro, mesmo quando a circunstância da gestação autorize o aborto. Isso porque a coloca diante do próprio arbítrio em relação ao que compreende por vida, por vida em curso, por prioridade, por direito e dever. É uma situação limite, que desacomoda conceitos e desaloja valores, altera a concepção de identidade que uma mulher tem para si, desloca. A vivência do aborto pode ser semelhante entre mulheres, mas nunca repetível e faz, em algum nível, marcas simbólicas e até físicas na mulher que a experimenta, independente da classe social a que pertença, da religiosidade que professe, do interesse que tenha ou não por maternar.

Subtemas da maternidade neste trabalho, a memória, a loucura e a escrita íntima são evocados no sentido daquela oportunidade sobre a que já falei aqui, que as mulheres têm de performar com o corpo e as suas palavras para reinventar suas experiências na cultura. As mulheres do romance falam e usam da lembrança para constituírem-se umas às outras; em geral, são mulheres que experimentam em maior ou menor grau episódios de dissociação de personalidade e falar sobre a iminência de loucura apenas com quem oferece escuta segura, umas com as outras, é uma forma de se manterem presentes; e a escrita íntima aparece como estratégia de correspondência de mulheres com mulheres: na forma mais corrente, através de e-mails, na escrita profissional e na manutenção do caderno de receitas, e também na forma em deslocamento, quando personagens que não dispõem do código escrito usam outras maneiras de registro da sua expressão: o ato de cozinhar, o ato de costurar e de bordar, e o ato de ensinar, pela oralidade. O aspecto do deslocamento enquanto tema é elemento de desagregação e ao mesmo tempo de reconhecimento e de inclusão dos sujeitos da narrativa na história que compartilham.

---

<sup>20</sup> <https://www.abortivo.org>.

Assim que vi todos esses significados a se enroscarem no romance, o nome *O céu riscado na pele* ganhou profundidade para mim. É ao sentido de marca, de cicatriz, que as circunstâncias de maternidade provocam, mesmo que a passagem do lugar de filha para o de mãe seja sossegada e sem intercorrências, que o riscado do título faz referência: maternidade é risco. Risco que o sujeito feminino corre, o limite, um extremo. A maternidade é o céu e a pele atados, uma dimensão metafísica do humano e o compreensível da performance, a fala e o corpo em movimento. Travessia.

## 2.2 A PROPOSTA COMPOSITIVA

O plano de escrita de *O céu riscado na pele* se fez com a clareza de que os efeitos de deslocamento que eu buscava viriam da articulação que pudesse realizar entre o tema, o eixo compositivo e o narrativo. Se em nível temático tratei o assunto da maternidade a partir da paisagem de deslocação na cultura, na esfera compositiva não poderia começar de outro ponto que não o da cronotopia a predominar no romance, da elaboração das categorias de espaço e de tempo e suas conexões. Então, estruturei a narrativa de forma que os demais elementos da composição – personagens e enredo – derivassem da preponderância espaço-temporal e essa dominância, em nível enunciativo, também provocasse a escolha do narrador.

### 2.2.1 Sobre o espaço e o tempo

Com a condição em mente de que os demais elementos compositivos derivariam do arranjo de tempo e espaço, pensando a temporalidade conforme Ricoer (1995) e a espacialidade de acordo com Marchesi (1989)<sup>21</sup> no texto narrativo, quis criar a proposta espaço-temporal da história com a delimitação de territórios e de cronologias que expressem, quando se atravessam, o movimento próprio do corpo que gesta.

O modo que encontrei de apresentar esse sentido do deslocamento foi escolhendo um lugar para a história acontecer que estivesse associado, no imaginário cultural, ao oposto do movimento que renova, precisava ser um lugar que encarnasse o movimento da repetição, o

---

<sup>21</sup> O estudo sobre as categorias compositivas de tempo e de espaço e construção cronotópica bakhtiniana em que me apoio foi desenvolvido na dissertação de mestrado já referida anteriormente.

dos ciclos. A história se faria em função deste lugar ficcionalizado em correspondência com o real, que ao ser lido evocasse em maior ou menor intensidade o repertório de referências do leitor, ativando uma impressão de inércia capaz de ser sobreposta por uma impressão de fluidez em seguida, um lugar de contradições. Com a estrutura temporal passou o mesmo: defini uma cronologia de aparente linearidade que pudesse ser subvertida e representada em diversas durações e distâncias, o que tentei expressar articulando ao elemento compositivo tempo camadas de enunciado e de enunciação.

De onde escrevo, ao pensar nas possibilidades de lugares para esta ficção, a opção por Rio Grande se deu naturalmente. Pela óbvia familiaridade, por preencher a lacuna do espaço que eu queria, e mais: por se ajustar na questão da representatividade que já abordei antes. Onde mesmo estava Rio Grande representada na ficção contemporânea brasileira? E se estava, a Rio Grande apresentada representava a Rio Grande que eu conheço e que me constitui?

Não posso dizer que tenha esgotado as buscas por narrativas ambientadas em Rio Grande, é bem provável que haja mais do que os cinco romances que localizei: *Che Bandoneón* (1984) e *Meninos de Netuno* (1988), do rio-grandino Renato Modernell; *Um quarto de légua em quadro* (1976) e *A margem imóvel do Rio* (2003), romances históricos de Assis Brasil, e *Cassino Hotel* (2004), de André Takeda, em que a ficcionalização da praia do Cassino é predominante na caracterização do espaço. No entanto, essa pequena amostra já ajuda a pensar respostas às questões em aberto. Dela posso inferir pelo menos duas constatações, ambas determinantes para reafirmar a escolha que fiz pelo espaço de *O céu riscado na pele*: uma, que Rio Grande é pouco representada em obras de ficção; e duas, que nenhuma das obras que tem ambientação referida à cidade do Rio Grande foi escrita por mulheres.

A pesquisa *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, coordenada por Dalcastagnè (2010), aponta uma série de indícios relevantes sobre a elaboração do tempo e do espaço no romance contemporâneo significativos da representação do feminino na narrativa. Destaco a constatação apresentada a respeito da cidade na literatura, que aparece em geral como lugar onde a mulher não está, “a personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhe destina” (p.57). E o movimento das ruas está ligado diretamente ao tipo de ofício que os caminhantes têm. As ocupações que predominam são, por ordem de maior incidência nos

períodos 1965-1979 e 1990-2004: entre os homens, comerciante e escritor; entre as mulheres, dona de casa e dona de casa.

Esses dados me abismaram por bastante tempo. Eu sentia necessidade de ficcionalizar um lugar e um sujeito feminino carentes de representação, mas me recusava a colaborar com a reprodução dessas estatísticas. Ao mesmo tempo, avaliava se a Rio Grande que eu conhecia era acessível às mulheres, se eu tinha liberdade de circular pelo município como homens têm. Vivo Rio Grande há pouco mais de trinta anos. Embora conheça o básico da história oficial do município, é de muitas histórias anônimas, paralelas e não oficiais que tenho me feito rio-grandina: criança, adolescente, adulta, provavelmente idosa, uma mulher daqui. Olhar ao meu redor neste território histórico-geográfico procurando sinais de deslocamento foi um exercício fascinante de redescobrimto: a paralisia, a estagnação, a apatia, tudo isso convivendo, nem sempre em tranquilidade, com a dinâmica e o vigor da natureza e das pessoas. Então, pensei a cidade e as mulheres, a minha cidade e as minhas mulheres, no interior dessas tensões para localizar brechas da realidade que fossem interessantes de expressar.

A escolha da cidade do Rio Grande, de 1898 a 2020, como referência espaço-temporal geral e sua ficcionalização importava à narrativa pela carga simbólica que o município tem na história do Rio Grande do Sul, por ser o mais antigo, por sua colonização, e por ser portuário. Combinar tradição regional e a condição de lugar de passagem que o município incorpora, forças evidentemente contrárias na constituição de uma protagonista feminina que se desloca sem sair de onde está, foi a solução adequada para a história se fundar. Situando o espaço, pude definir que a protagonista circularia pela cidade com a mesma destreza que o faria nos espaços do lar, pois para ela todos os lugares de passagem se apresentariam como um só, tudo seria casa.

Ao delimitar o ambiente de ação da protagonista, uma casa-cidade repleta de cômodos, passei a pensar nos limites desse lugar imaginário e seus significados. Rio Grande é a mais meridional das cidades brasileiras de médio e grande porte e em 2014 passava dos 207 mil habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística<sup>22</sup>. Fundado em 1736<sup>23</sup> e elevado à condição de cidade em 1835, o município está localizado no extremo sul

---

<sup>22</sup> Pesquisa Perfil dos Municípios Brasileiros 2015. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa\\_resultados.php?indicador=1&id\\_pesquisa=89](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa_resultados.php?indicador=1&id_pesquisa=89)> . Acesso em 20/11/2016.

<sup>23</sup> A informação de que a povoação que deu origem ao município e ao Rio Grande do Sul luso-brasileiro começou com o Brigadeiro José da Silva Paes em 19 de fevereiro de 1937 foi refutada pelas pesquisas de Willy Cesar (2015), segundo as quais a fundação ocorreu em 27 de setembro de 1936, por ação do coronel de ordenanças Cristóvão Pereira de Abreu. Para fins descritivos, tomo esse dado por referência neste trabalho.

do Rio Grande do Sul, entre a Lagoa Mirim, a Lagoa dos Patos e o Oceano Atlântico. É relevante na região sul pela forte atuação industrial, tendo o Porto de Rio Grande<sup>24</sup>, a Refinaria de Petróleo Riograndense<sup>25</sup> e o Polo Naval como principais referências do setor econômico. Do sistema educacional, a Universidade Federal do Rio Grande – FURG<sup>26</sup> é o maior expoente.

Rio Grande é dividida em cinco distritos: o primeiro é subdividido em Cidade e Cassino; o segundo é a Ilha dos Marinheiros e engloba sete ilhas ao redor; o terceiro distrito é o Povo Novo, incluindo as ilhas Torotama, Carneiros, Mosquitos e Martin Coelho; o quarto distrito é o Taim; e o quinto distrito a Vila da Quinta. O clima, subtropical, tem grande influência oceânica e os invernos costumam ser rigorosos. O mês mais quente normalmente é fevereiro, com temperatura média de 23,5°. A média anual é de 18,2°.

Além do material disponível na internet, das informações acessíveis nas instituições locais (a prefeitura, os museus e as bibliotecas), do conhecimento das tantas pessoas com quem conversei sobre a cidade e os hábitos de seus moradores e da minha própria vivência de Rio Grande, a recente e ousada obra *A cidade do Rio Grande: do big bang a 2015*, de Willy Cesar, foi fonte de consulta importante. Esta obra, baseada no discurso da imprensa, é a iniciativa mais recente de documentar e reportar os processos históricos que constituíram o município e conta com a descrição de vários episódios decisivos presenciados pelo autor, na condição de assessor de imprensa de gestores e de instituições públicas essenciais à cidade.

O panorama geral do município, desde sua fundação e, em especial, no período de 1898 até final de 2015, foram as pesquisas de Willy Cesar que me ajudaram a compreender. E confirmar o que já suspeitava: Rio Grande é uma cidade que tem tradição em ciclos econômicos que se repetem pela forma. Mudam os empreendimentos em alta, mas a dinâmica dos períodos é sempre semelhante: do repentino crescimento à abrupta recrudescência, do que a cidade leva mais tempo a se recuperar. São sequências de épocas relativamente breves em que poucos – pessoas e empresas – detentores de alto poder aquisitivo, maioria não oriunda da região, se estabelecem em Rio Grande em razão de alguma tendência econômica, permanecem por algum tempo e migram tão logo os negócios entram em declínio. O município não consegue acompanhar este movimento, em termos de planejamento e de gestão

---

<sup>24</sup> <http://www.portoriogrande.com.br>

<sup>25</sup> <http://www.refinariariograndense.com.br>

<sup>26</sup> <http://www.furg.br>

de recursos, restando em geral o descompasso entre o que poderia ter sido e o que não chegou a ser, e a população tentando se ajustar como pode ao que sobra.

Sublinho como exemplos, a partir da construção dos molhes da barra e do porto na primeira década dos anos 1900, os tempos da indústria frigorífica, da indústria têxtil, da indústria pesqueira, da indústria de grãos, da indústria de petróleo. A Era do Polo Naval foi o último destes períodos, que atingiu o ápice de investimento entre 2009 e 2013. O caso emblemático do frigorífico Swift teve impactos bastante parecidos aos da indústria naval na cidade, embora com uma duração um pouco mais longa. No começo de sua mobilização, conforme documenta Willy Cesar (2015, p. 260):

A Companhia Swift do Brasil, de procedência norte-americana, constrói o frigorífico em área de 27 hectares, na extremidade sul do porto, com cais próprio para operações de carga e descarga. As instalações estão avaliadas em dois milhões de dólares ou 12 mil contos da época, e ali é empregada a mais moderna tecnologia vigente nos centros mais adiantados da indústria frigorífica mundial. (...)

A cidade não dispõe de toda a mão de obra qualificada de que a Swift necessita para levantar edifícios e implantar instalações com moderna tecnologia, câmaras frias e tudo o mais. De uma hora para outra, a cidade passa a receber trabalhadores do exterior e de outros estados brasileiros. (...)

Como Rio Grande não dispõe de rede hoteleira em condições de conforto para atender a demanda de pessoas que chegam à cidade, a Swift constrói seu próprio hotel com restaurante, junto ao frigorífico. A imprensa anota: “Ouvimos dizer que a Cia. Swift pretende construir um vasto edifício para hotel de primeira categoria, nos terrenos do novo porto.” E alguns dias depois: “o edifício do hotel já vai em adiantada construção”. (...)

O frigorífico de Rio Grande é inaugurado em 19 de setembro de 1918, e abate pequena partida de reses. Em janeiro do ano seguinte, o número é de 7,5 mil cabeças, das quais 3,3 mil para conservas (carne enlatada) e 4,2 mil para frigorificação em geral (carne congelada). A estimativa inicial é que o frigorífico dê emprego a 1,5 mil pessoas nas safras, o que se confirma a princípio, número aumentado para cinco mil durante a Segunda Guerra Mundial.

E no encaminhamento da conclusão das atividades:

Ao fechar definitivamente em dezembro de 1959, a Swift possui o dobro de funcionários da segunda colocada no ranking das indústrias rio-grandinas, a Companhia União Fabril, dos produtos Rheingantz, com 750 contratados. É absolutamente verdadeira a informação de que a Swift contribuíra para o surgimento das primeiras favelas em Rio Grande, as vilas do Cedro e Santa Teresa. Não somente após o seu fechamento, mas desde a década anterior com a constante oscilação do número de contratados em cada safra (p. 380).

O sentimento que a camada operária tem de que do ponto de vista da economia a cidade é um castelo de areia que mal se ergue e o vento vem derrubar está materializado nas ruínas que cada um desses ciclos deixa para trás. Nos prédios abandonados, nas apropriações indevidas de área pública ao redor, nas adaptações de urgência que a própria administração pública faz desses lugares como soluções provisórias, paliativas, enquanto outra onda de crescimento não vem.

Essas paisagens impregnadas de sensações, de memórias, de conflitos em convivência com os cenários naturais ostensivos e próprios da formação geográfica – o mar, as lagoas, as dunas, a vegetação, os ventos, a fauna – dão o tom do espaço do romance, mas em subversão: a intenção é tomar de empréstimo o imaginário coletivo sobre a cidade do Rio Grande, esse descrito pela crônica oficial, de cerne industrial-exportador, arenoso, hostil, voltado para fora, e desdobrá-lo ficcionalmente em algo oposto: acolhedor, fértil, o município enquanto corpo que abriga tanto o que é estrangeiro quanto o que é autóctone, que é capaz de gerar e preservar, a cidade-mãe.

Voltando ainda às respostas que eu perseguia sobre representação de mulheres e a cidade, nova constatação: no que tange à esfera política, as feições de Rio Grande também dizem muito sobre essa sensação de que o município não é um lugar para as mulheres protagonizarem ao lado dos homens. Na cronologia dos administradores de Rio Grande, de Cristóvão Pereira de Abreu, em 1736, época do Brasil Colônia, passando pelo Brasil Império (1822 a 1889), Brasil República (1889 a 1928), Brasil após revolução de 30 (1930 a 1963), Brasil na ditadura do Estado Novo (1937 a 1950), Brasil sob regime democrático (1951 a 1964), Brasil sob ditadura militar (1964 a 1981) e Brasil sob atual regime democrático (a partir de 1986), até a legislatura de Alexandre Lindenmeyer, reeleito em 2016, não houve nenhuma mulher à frente da gestão municipal.

A praia do Cassino empresta seus cenários de balneário à narrativa, com lugar de relevância associado a experiências da infância e da adolescência da protagonista e aos fatos que desencadeiam a trama. O Cassino ficcionalizado – o oceano Atlântico, a faixa de areia, as dunas, as guaritas em temporada de veraneio, os molhes da barra, a estátua da Iemanjá, a avenida principal e seus canteiros, a Sociedade Amigos do Cassino e seus muros, o navio encalhado, as torres eólicas, as ruas periféricas – é o mais próximo possível do contexto histórico-geográfico documentado e recuperado através de relatos de moradores e matérias de jornais.

Para idealizar a realidade da cidade na época em que as mulheres do romance vivem foi importante conhecer as circunstâncias em que se deu a fundação do Cassino, atual subdistrito de Rio Grande, zona em que no romance a protagonista reside desde o nascimento. As informações acerca do estabelecimento peculiar da “Biarritz Rio-grandense”, fundamentais para conceber o clima contemporâneo em que a narrativa está imersa, explicam a evolução do entendimento sobre lazer relacionado ao estar na praia e ao acesso ao mar.

Quando as primeiras ofertas de “casas para banhos ao sul da barra” apareceram na imprensa rio-grandina no final de 1874 (CESAR, 2015, p.208), circularam os pareceres médicos sobre benefícios para a saúde do contato do corpo com a água abundante do mar. Logo em seguida, a população começa sistematicamente a fazer uso da proximidade das águas oceânicas e das lagoas por razões terapêuticas e também por lazer. No Uruguai e no Brasil, entre 1885 e 1888 vários balneários, inclusive oceânicos, são inaugurados. A orla litorânea de Rio Grande passa a ser interessante para fins comerciais nessa época, mas a questão de locomoção da cidade à área de praia é complexa, depende de carroças e cavalos e se dá através de caminhos e trilhas abertas entre propriedades particulares. Até que em 1888, por autorização da Assembleia Provincial, Antônio Candido Sequeira dá início à Companhia de Bondes Suburbanos da Mangueira para implantar a linha de bondes que liga a cidade à praia de banhos.

Sequeira trabalhou para criar, além do acesso qualificado ao mar, infraestrutura semelhante à de praias europeias da época na praia de banho de Rio Grande, capaz de atrair com conforto e luxo novos frequentadores, que poderiam usufruir de cabines para troca de roupa, hotel, restaurante, casas de aluguel e transporte. O projeto urbano-turístico dá destaque à localidade e a transforma em balneário marítimo pioneiro do Rio Grande do Sul. Para colocar o empreendimento em prática, Sequeira compra uma área em formato de retângulo perto do mar. Em 1889 é lançado o edital de contratação da empresa a construir o hotel da estação balnear denominado Casino, com previsão de salão de refeições e quarenta quartos. O nome do hotel e da estação balnear, proveniente do italiano e não associado à prática de jogos de azar, como é frequente imaginar, acaba sendo incorporado ao lugar pela população e anos depois dá nome, efetivamente, ao balneário, contrariando a sugestão da imprensa que o queria Vila Siqueira em homenagem ao fundador.

Em março de 1890, há registros da média de 150 bilhetes de passageiros em dias úteis e de 300 aos domingos nos bondes da cidade à praia. 200 camarotes de madeira são instalados na beira da praia para trocas de roupa e na avenida principal já existem os primeiros chalés

particulares. Em 1909 o acervo da praia balnear é arrematado em leilão pelo coronel Augusto Leivas e revitalizado, e em 1919, administrada por arrendamento pela Empresa Balneária Atlântica, as estruturas do Casino passam por nova reforma e são reinauguradas em temporada festiva de veraneio, com direito a jantares refinados, preparados por chef internacional e diversos auxiliares de cozinha, ambientados por sexteto uruguaio. O balneário Casino, atual Cassino, era, evidentemente, frequentado por famílias endinheiradas.

Com o tempo, a área de 720 hectares, 3 quilômetros de frente para o mar e 2,4 quilômetros de fundos, foi loteada e comercializada. O perímetro do balneário foi se alargando ao longo da praia e em direção ao centro da cidade e vem ganhando atualmente um perfil de bairro residencial, que nas estações quentes convive com o perfil de veraneio. Hoje, o Cassino conta com população fixa de cerca de 20 mil habitantes e população flutuante que pode passar de 150 mil na alta temporada<sup>27</sup>. As propriedades de famílias tradicionais permanecem nas ruas principais do Cassino, várias com a arquitetura original preservada, mas já é visível o crescimento de novos empreendimentos habitacionais de médio e grande porte, inclusive gerando controvérsias pela tentativa de construção de edificações verticais de alto padrão nas proximidades da praia (DE BEM, 2013).

Com acesso à praia democratizado nas últimas décadas, o Cassino recebe milhares de pessoas que, em grande parte, chegam à beira-mar em veículos automotores. O impacto dessa prática e o depósito de lixo nas faixas de areia e área de dunas têm gerado dano ambiental sem precedentes ao ecossistema (LOURO, 2015). Somado a isso, o fenômeno da lama, que se repete há três anos ao longo de 7 quilômetros da praia e que ainda aguarda estudos conclusivos para apontar suas reais causas, está transformando de maneira impressionante a relação dos rio-grandinos com o lugar.

É, para mim, bastante significativo que justamente no momento histórico em que as camadas mais carentes da população conseguem chegar ao balneário com facilidade e usufruir da praia como opção gratuita de lazer, em condições similares às das pessoas que sempre puderam desfrutar do lugar, o ambiente do mar e arredores se configure tão repelente à presença de gente, seja por causas naturais ou induzidas pela ação humana, conforme estudos futuros certamente apontarão.

---

<sup>27</sup> Os dados são do portal da Prefeitura Municipal do Rio Grande. Disponível em: <<http://www.riogrande.rs.gov.br/pagina/index.php/atrativos-turisticos/detalhes+403b,,praia-do-cassino.html>>. Acesso em: 26/11/2016.

A FURG e a Superintendência do Porto desenvolvem pesquisas para avaliar as causas do aparecimento da lama na praia (RODRIGUES, 2016). Há indícios de que a lama seja resultado de dragagens inadequadas no canal dos molhes da Barra, de que seja efeito da alteração do comportamento do ecossistema da Lagoa dos Patos, de que seja consequência de chuvas intensas no Rio Grande do Sul que acabam desaguando na região e trazendo lama, há possibilidade de que seja um pouco de cada suspeita ao mesmo tempo. O fato é que até o momento nenhum estudo foi conclusivo e a lama segue sendo depositada na areia. Essa fala da natureza é expressão do lugar e repercute na configuração espaço-temporal do romance.

Nesse sentido, explorei as peculiaridades das entranhas e do entorno da cidade e as condições climáticas ligadas à ideia de movimento: as águas do mar, da lagoa, das chuvas; as formações de dunas, os ventos intensos, a predominância dos dias nublados; as ruas históricas e as estradas que cortam o município e liga-o aos municípios vizinhos; prédios históricos e empreendimentos tradicionais; a zona rural e a zona balneária como extensões da zona urbana; a praia do Cassino e o fenômeno da lama. São locais, períodos e acontecimentos em alguma medida fronteiriços que influenciam o todo da narrativa e configuram uma cidade deslizando, que é espaço-tempo e também personagem, com humores e discursos próprios.

Enquanto os espaços públicos e privados da cidade do Rio Grande aparecem ficcionalizados no romance e emprestam suas características à trama, outros espaços também importantes ao contado são totalmente fabulados, embora guardem semelhanças com lugares reais.

O jornal, por exemplo, local de trabalho da protagonista que aparece referenciado logo no início da narrativa, pode ser facilmente associado ao Jornal Agora<sup>28</sup>, impresso diário com mais de quarenta e cinco anos e único atualmente a circular na cidade. A chácara Aroeira Mansa, que no romance aparece situada em algum lugar entre Quinta e Povo Novo, não existe na realidade, mas pode ter correspondência com diversas propriedades que se localizam nos arredores daquelas localidades. A casa da protagonista é mais ou menos situada em alguma rua paralela à Avenida Atlântica, entre Júlio de Castilhos e o começo do bairro Querência, fora da zona considerada tradicional e nobre do Cassino. São todos lugares que derivam do possível, que existem na narrativa com a intenção de provocar, a princípio, essa dubiedade topográfica, que desliza para outra compreensão maior e interior na narrativa em que os referentes reais do espaço, assim como os do tempo, passam a ter importância secundária. O essencial que permaneça com o leitor é a noção de desajuste: que as pessoas e os lugares e o

---

<sup>28</sup> [www.jornalagora.com.br](http://www.jornalagora.com.br).

tempo pareçam, à primeira lida, estar encaixados de modo pleno, mas ao olhar mais atentamente se repare a deslocação que se agrava em processo gradual.

A faixa temporal de 1898 a 2020 é a linha ampla da história. Foi estabelecida entre passado e futuro em relação ao momento da escrita do romance e do narrado porque compreende a época de nascimento da personagem referida mais antiga, a trisavó Íria, e a data da última cena, um dia de janeiro cinco anos adiante da cena de abertura. A ação predomina no período de janeiro de 2015 a maio de 2016 e tem um salto a 2020. Os episódios descritos fora dessa cronologia são lembranças e ocorrem em razão da evocação de vivências das demais personagens.

O tempo da narrativa é diverso e articulado: sobre o tempo cronológico amplo se cruzam um tempo de linearidade na narração – a ação avança no presente durante um período determinado –, um tempo da memória afetiva – que faz o pensamento saltar passados –, e um tempo compartilhado entre a protagonista mãe e sua filha, que é desconstruído do presente, é paralelo e atravessa os demais níveis de temporalidade através do pensamento enunciado das personagens.

A proposta espaço-temporal orienta, enfim, a organização da narrativa a partir do aspecto da intraterritorialidade. Os espaços externos diminuem conforme os espaços internos aparecem e se instalam na história: do oceano para a cidade, da cidade para a estrada, da estrada para a rua do bairro, da rua para o interior do carro, do carro para a casa, de dentro da casa para o quarto, do quarto aos lugares de registro, do registro ao corpo, do corpo ao pensamento, do pensamento ao sonho, do sonho à outra pessoa. Os tempos se ampliam e se cruzam conforme as memórias são evocadas e os dias transcorrem.

O movimento interno da narrativa tem relação com ciclos orgânicos como as marés e as estações do ano, o ciclo sexual feminino, a hereditariedade, etc. A organização gráfica do texto expressa o ciclo materno, com três fases bem marcadas: a primeira e mais longa, a da gestação do bebê, com quarenta e dois capítulos que correspondem ao período limite estimado em semanas de uma gestação saudável; a segunda equivale ao trabalho de parto, com quinze capítulos que condensam a carga de tensão e têm o ritmo dos sinais do corpo feminino prestes a parir; e a terceira, de dois capítulos que dão conta da mesma cena, correspondente ao momento posterior ao parto, em que parturiente e bebê passam a se conhecer e se constituir como mãe e filha/filho.

### 2.2.2 Sobre o enredo

Antes de resolver a estrutura espaço-temporal do romance, a ideia de enredo que eu tinha nascia da temática, era ampla e dava conta de abordar o problema principal, o do deslocamento, conforme fosse a ação de pelo menos três personagens no fio da linhagem familiar: a mãe, a filha e uma provável neta. Imaginava que a história aparente e a história oculta se organizariam de forma a problematizar as relações afetivas entre mulheres a partir da maternidade. Na fase de pré-escrita, portanto, estabeleci que todo o narrado iria se estruturar ao redor dos sentidos que o processo de gestação é capaz de produzir na constituição identitária dos personagens e mantive o proposto ao longo da escrita. A definição de tempos e espaços reforçou os contornos dos personagens, deu condições para que outros personagens emergissem para apoiar o arco narrativo e aperfeiçoou a noção inicial da trama, esclarecendo e detalhando o itinerário da mulher protagonista.

Na superfície, a narrativa apresenta uma protagonista que após sucessivas perdas percebe a urgência de buscar um lugar para si no mundo, para exercer a individualidade que tem condições a partir da cidade onde reside, da profissão que tem, dos vínculos sociais que nutre e de seus desejos íntimos e repulsas. A zona de conforto a que essa mulher está habituada de repente fica desconfortável e ela se vê diante do que sente ser um imenso conflito: como e por que ser mãe sem ter desejo algum pela maternidade? É uma ausência de vontade, sem motivo para ser ou não ser, que a assombra nesta época em que mulheres são cobradas a saber quem são e como são, o que querem e o porquê do querer (bem como o que recusam). A solução possível vem do processo autorreflexivo que uma oportunidade profissional e o convívio com as mulheres da família e a melhor amiga tencionam. A personagem não sabe buscar a mãe pela conversa, então a procura em suas memórias; recorre à acolhedora avó; reconstitui a figura controversa da bisavó; e descobre a trisavó matriarca, em uma investigação genealógica pessoal que a ajuda a compreender as mães e as filhas na linha do tempo e a sua maneira de ocupar um lugar de mulher no contexto social em que está inserida.

Nem o andamento do trabalho nem o mergulho em suas origens, no entanto, são esforços suficientes para entender o terror a gestar, subjacente ao não desejo de ser mãe. A camada subterrânea da narrativa oculta as razões dessa mulher para não querer ser mãe: a ausência de desejo poderia ser apenas uma escolha particular, mas disfarça um temor aparentemente injustificável que envolve parir e cuidar de um indivíduo, um medo imenso

que tem casa no inconsciente e de vez em quando escapa e atrapalha a lógica íntima e a social da personagem. Um lugar de mãe (ou um não-lugar) é construído muito na relação de uma mulher com a que lhe precedeu. Assumir a posição de mãe implica abandonar a posição de filha, ambas derivadas de uma posição de mulher, que nunca está dada ou completamente definida.

O relacionamento pouco estreito com a mãe pode ter criado obstáculos para experimentações mais plenas das posições de mulher, de filha e de mãe pela protagonista. A maternidade a aterroriza porque exige dela decisões definitivas em curto prazo, mas mais do que isso: ela sente que priorizar ou renegar a maternidade significa dar vida, de um lado, e tirá-la, de outro. Para a mãe na protagonista nascer é preciso matar a filha que a protagonista é, que resiste em existir, e a mulher plena que recém se percebeu possível. É um enfrentamento a que a protagonista não quer se submeter.

### 2.2.3 Sobre os personagens

Eu imaginava que *O céu riscado na pele* contaria a história da relação complexa entre mãe, filha e neta, mas mãe, filha e neta mesmo, na acepção corrente. Foi a elaboração da estrutura espaço-temporal da narrativa que me mostrou que não seria bem assim. E as orientações de Stephen Koch (2008) sobre como dar forma à história e vida às personagens ajudaram a compreender o porquê. “**Concentre-se na personagem.** (...) Lembre-se: o que organiza a ficção é o conflito – e somente as personagens vivenciam conflitos” (p.104), aconselha o autor; “A história é a personagem. A personagem é a história” (p. 113), garante. Com Koch, além de reforçar o entendimento que eu tinha da relação de complementariedade entre as noções de história, estrutura e enredo, percebi que não bastava definir o conflito do romance: era necessário carregá-lo com os personagens na trama e comigo do lado de fora do texto, para que eu pudesse pensar em movimento, com efeitos de deslocamento, a história como personagem e vice-versa.

Estipular conflitos de deslocamento para os personagens centrais viverem era a alternativa evidente para este projeto, estratégia de que lancei mão, mas a cronotopia da maternidade como deslocamento que propus me ofereceu saída mais oportuna, em que o efeito de deslocamento poderia se compor com outra densidade. Quis a ideia mãe-filha-neta para personagens, mas coloquei esses sujeitos femininos convivendo em níveis de tempo e

espaço diferentes, dimensões que em dado momento da narrativa se encostam e promovem o encontro de todos eles. Dei voz própria a cada uma dessas mulheres e as deixei contar. Três personagens, portanto, que estão mais ou menos localizados entre o eixo compositivo e o eixo enunciativo. A esses chamei personagem-âncora<sup>29</sup>, pois embora se movimentem na faixa compositiva eles têm a função de firmar a história na camada enunciativa, cada um do seu jeito. Além de personagem-âncora, no esquema de personagens que montei há três categorias: personagem-presente, personagem-ausente, e personagem-transitório, que operam apenas no nível da composição.

São personagem-âncora a cidade, Lúcia e Cecília. Elas correspondem às posições de mãe, filha e neta, e sua relação é ao modo de matrioska, brinquedo artesanal de tradição russa, das bonecas que se guardam umas dentro das outras, a maior a encapsular todas as menores, simbolizando a maternidade. Conforme illustrei antes, a ambiência da cidade do Rio Grande na narrativa é tão predominante que emite mensagem, que fala e adquire status de personagem, e o que tem a dizer é relevante a ponto de fazer-lhe assumir postura de narrador em momentos chave.

Como personagem, a cidade se apresenta mãe de muitas viagens, experiente e lúcida, a mãe que solta as mãos de sua cria e fica na retaguarda, a que observa os primeiros passos da filha e dá espaço para que ela se aventure sozinha sem se desesperar pelas prováveis quedas que virão, a que tem colo pronto para quando a necessidade chegar. A cidade é escolada em matéria de criar pessoas e possibilidades, que a seu turno vão aprender a criar pessoas e possibilidades. Situada em um tempo que é inteiro – passado, presente e futuro –, a cidade carrega pessoas e possibilidades por dentro e as enxerga de fora, de cima, por baixo, pelos lados e é essa visão de unidade que apresenta quando se mostra e quando conta.

Lúcia é a protagonista. Ocupa primeiro o lugar de filha e depois o de mãe na narrativa, mas é na transição entre essas duas posições que ela se encontra na maior parte da história, despregando-se da mãe (da mãe biológica e da mãe figurativa na trama), acomodando-se na própria pele e aprendendo a derivar de si uma filha. Ao longo da história, as circunstâncias forçam Lúcia a confrontar condicionamentos sociais e verdades íntimas sobre maternidade e sobre ser mulher, a compreender as decisões das mulheres que a precederam, e avaliar as

---

<sup>29</sup> A maneira que escolhi de categorizar os tipos de personagens do romance está relacionada à função que desempenham na história, ao como suas ações ativam determinadas situações e estabelecem determinadas condições para que o conflito se resolva e não à complexidade da caracterização dos personagens, se planos ou esféricos (WOOD, 2011), embora a concepção de cada um passe inevitavelmente por essa discussão.

próprias escolhas e as posições que assume. Lúcia está alocada no tempo presente, vivendo o agora com os saberes que já tem e as expectativas do que pode suceder.

Foi em Lúcia que me detive mais a detalhar características pregressas e a imaginar um passado amplo e anterior à narrativa. Como esse era o personagem que mobilizaria o principal da história, senti necessidade de me cercar de suas informações completas, embora a maioria nem fosse ser útil ao texto. Sobre ela, é enunciada claramente uma série de dados de identificação ao longo da trama: a idade, a naturalidade, o endereço, a filiação, a escolaridade, a profissão, a orientação sexual. Mas nem tudo está tão dito. Nas minhas fichas de rascunho a respeito de Lúcia há anotações em minúcias que descrevem a cor de sua pele, sua altura, o comprimento e o tom e o feitio dos cabelos, os sinais pelo corpo e as cicatrizes, os tipos de reações repetitivas que ela tem diante de picos de ansiedade, sua data de nascimento, seu signo, suas preferências, suas inclinações filosóficas, só não tem seu mapa astral por total inaptidão minha para realizá-lo.

Não adotei esse critério para os demais personagens, pois não senti a mesma urgência. Com Lúcia estabeleci uma relação única, para além dos cadernos e dos arquivos do word. Desde o início do trabalho ela teve uma concretude diferente para mim e fez com que eu me pusesse em exercício constante de elaboração inventiva. Nas mais diversas ocasiões me flagrava imaginando como Lúcia reagiria em uma determinada situação, o que diria e com que expressões faciais, com que humor. Em algum lugar do meu pensamento, a performance dela continuava ativa quando eu parava de trabalhar na escrita e era possível apreender pormenores, trejeitos, sotaques, eu podia ouvir o que ela tinha a dizer.

Foi importante não perder de vista que Lúcia é uma mulher pobre, mas menos pobre do que sua mãe era na mesma idade, e bem menos pobre do que sua avó era aos 36. Ela teve acesso à educação formal e chegou ao mesmo nível de estudos que sua mãe em menos tempo, superando em escolarização sua avó e as mulheres que vieram antes, o que não lhe garantiu larga vantagem diante delas em termos de consciência social e de independência. O aspecto da alienação, em sentido político e psicológico, pesa sobre Lúcia, mas é um dos elementos mais ricos de sua caracterização visto que se modifica em profundidade na trama.

Ela descende dos portugueses, dos indígenas e dos negros que em algum momento histórico aportaram e se fixaram na região. Não tem sobrenome inglês ou alemão ou polonês ou francês ou qualquer outro de tradição e notoriedade associado aos referenciais de desenvolvimento da cidade, conforme a história oficial exalta. Não é herdeira de nenhum patrimônio rentável, pelo menos não no sentido de monetização. Lúcia é dona das prestações

do seu carro financiado e isso é tudo. Vive com o básico para ter conforto em uma casa que de luxo tem a horta no pátio. Ela não tem ambições e desconfortos existenciais sobram.

A materialidade de Cecília foi o nó mais apertado a desatar no tecido do romance. A dificuldade esteve em acertar a medida ao caracterizá-la e ao mobilizar o discurso narrativo dela de forma a tornar evidente o personagem enquanto presença feminina e não um fantasma ou um espírito. A ideia não era representar uma figura espectral, mas inverter a lógica da expectativa materna corrente: a imagem da gestante que conversa com a própria barriga na esperança de obter resposta de volta, um chute, uma contração, qualquer sinal de interlocução. E se a pessoa porvir também demonstrasse suas expectativas? Como seria isso? Que impacto causaria nos outros personagens?

Cecília é um personagem que se faz no desfazimento. Ela não tem história pregressa, sua biografia começa com o começo na história contada, é a própria narrativa. Quando pensei sua composição, queria uma presença de mulher sem corpo físico concreto, ligada à Lúcia de um jeito que nenhum outro personagem fosse, e com o desesperado desejo de nascer. Embora tivesse, ao começar isso tudo, uma cena final imaginada que a incluía, até chegar na escritura da segunda parte do romance eu não tinha certeza se Cecília conseguiria nascer, se a história não se resolveria melhor se Lúcia decidisse pela não maternidade ou se, em escolhendo parir, o parto fosse de complicações fatais para as duas, mãe e filha. Nesse momento entendi que o destino do personagem não era exatamente ter uma vida fora da barriga, mas cruzar a fronteira do corpo da mãe, tanto para entrar quanto para sair. Era um percurso semelhante ao do personagem materno, mas com itinerário de deslocamento diverso.

Se dentro do útero da gestante existe o bebê, se antes do bebê há o feto, e antes do feto há o embrião, o que há e onde reside o que antecede o embrião? A resposta, se existe, não vem da biologia, posto que o corpo da mulher e o do homem oferecem partes de matéria que compõem o embrião e é apenas após a junção dessas duas frações que a vida humana e sua evolução passam a ser consideradas. Para a filosofia e para a religião, cada uma com seus métodos, há a alma, fonte de vida do organismo, eterna e independente do corpo. A discussão sobre alma, para mim neste trabalho, ficou por aqui. Meu interesse não é aprofundar razões e debates acerca do tema, mas encontrar a denominação aproximada para situar o personagem que quer nascer e a partir daí inventar seu universo possível e fazê-lo caminhar, uma moldura. Cecília é, então, alguém entre alma, embrião, feto e bebê, embora não se saiba identificada assim.

Quando a história começa, Cecília já está próxima de Lúcia, o vínculo já existe, mas o leitor só toma conhecimento disso quando a própria Cecília se manifesta. A medida da ação de Cecília é observável, nos capítulos 3, 5, 8, 13, 21, 31, 40 e 42, pelo que enuncia: ela vai da tagarelice à escassez de palavras. O discurso desse personagem vai diminuindo em repertório e frequência conforme a narrativa avança e o momento da concepção se aproxima. Como é um personagem que não é visível aos demais, apenas ela se percebe; sua corporeidade, que num primeiro momento espelha a de Lúcia, está associada a imagens de fluidez: fumaça, vapor, cordão de luz, luz.

Cecília é evanescente e seu movimento é ao redor de Lúcia. À medida que a história evolui, o espaço de deslocamento de Cecília se restringe: acompanhando Lúcia, primeiro ela tem acesso à cidade, depois apenas à casa, em seguida fica somente no quarto até que passa ao lado de dentro de Lúcia e sua manifestação silencia. Observadora, Cecília elabora o que vê e o que aprende pela percepção dos sons, das cores, dos odores. O recurso da sinestesia, pensado como figura de linguagem e fenômeno neurológico, ajudou a preencher e diferenciar a atuação desse personagem. O movimento em direção ao interior da mãe e a diminuição da ação desenha o encolhimento do personagem e o processo pelo qual a alma encorpa e faz a travessia.

A cidade-mãe vive ciclos de encolhimento e expansão. Lúcia aumenta de tamanho e complexidade conforme entende sua mulheridade. Cecília é ampla e vai diminuindo para se tornar filha e tornar a se expandir, independente, do lado de fora da mãe. Em algum momento as três se encontram e têm o mesmo tamanho, são imensas. E plenas como podem ser.

Considerarei personagem-presente três figuras expressivas na narrativa, que têm em comum o interesse sincero pelo bem-estar da protagonista e a acompanham de perto: a mãe Marília, a avó Elza e a amiga Letícia, cada uma a exercer permanência diferente na vida de Lúcia. Em conjunto, elas têm a função essencial de apoiar a evolução da protagonista, desafiando-a. Em uma ponta, a mãe é a lei, a referência primeira sobre o feminino e a figura que representa a regra e a rigidez de princípios. Na outra, a amiga Letícia encarna o oposto, o convite à ousadia e à experimentação. Entre as duas, a avó Elza é a ponderação, o equilíbrio que a vivência torna possível.

O pai de Lúcia, a bisavó Júlia e a trisavó Íria têm enorme relevância na narrativa, mas não aparecem em ação a não ser enunciados por outros personagens. A riqueza desses, que classifiquei como personagem-ausente, vem da intensidade e da complexidade das memórias

que evocam nas outras pessoas da história, sejam memórias de distância, de afeição, de medo, etc., sua tarefa é disparar reminiscências necessárias ao andamento da trama.

Chamei de personagem-transitório aqueles sujeitos de atuação curta na narrativa, que existem no texto com a função de colaborar com a evolução da protagonista. Eles entram e saem da história conforme tenham cumprido seu objetivo de provocar mudança de Lúcia. Destaco os que penso serem fundamentais: o namorado de Lúcia, Roberto; a coordenadora do grupo de apoio a gestantes, Rafaela; a cartomante, Dona Carla; a entidade que incorpora no médium, Iemanjá, o estudante de geografia, Luis Miguel; a vendedora de abortivos, Fernanda.

Entre as três categorias de personagem do esquema que uso, há uma subcategoria que chamei de personagem-fato, em que enquadro personagens ausentes ou transitórios que tem correspondência com gente que existe ou existiu de verdade. Personagens dessa subcategoria têm dupla função: além de contribuir para o aprendizado da protagonista fazem ponte com a cidade – a cidade personagem, a cidade espaço-tempo e a cidade real; são gatilhos de deslocamento. Nutro por eles apreço especial, pois embora não sejam motores da narrativa em nível compositivo, são pilares estruturantes da proposta de escrita desta ficção, são excelentes razões para que *O céu riscado na pele* exista: o Damasceno, a Cecília (histórica) e a Maria do Balanço.

Memória viva e lúcida de um tempo singular que a cidade do Rio Grande pouco tem conhecimento, filho mais novo de Cecília Teixeira Machado e o último a residir na localidade do Pesqueiro, Damasceno me ensinou, em apenas três oportunidades de encontro que tivemos, o prazer enorme de contar a própria história e o privilégio que é reunir em si o compromisso de ser o guardião de uma memória coletiva. Damasceno morreu enquanto este trabalho se encaminhava à conclusão, aos 91 anos, em 24 de outubro de 2016. Sem sua versão de Cecília, do que veio antes e imediatamente depois dela, este trabalho não existiria, não assim.

A construção da linha familiar da protagonista tem um ponto de referência fundamental, a primeira mulher. Das seis mulheres das relações mãe-filha, a personagem Íria é a que mais se aproxima de alguém real, da Cecília, a Teixeira Machado, que viveu em Rio Grande, no Pesqueiro, mais ou menos entre 1898 e 1975 (não foi possível precisar a data do óbito). Íria empresta dessa Cecília a postura matriarcal, acolhedora e prática, fragmentos de biografia coletados através de história oral, e é descrita no romance como alguém que foi amiga próxima dessa Cecília, a quem os habitantes da localidade rendem homenagem até hoje. A ausência, de fato, desta Cecília, personagem histórica, é presença na vida real e na ficcional.

Por meses refleti sobre a particularidade desse personagem-fato que Cecília Teixeira Machado representa para mim e não estou segura de ter conseguido compreendê-la como deveria. É como se ela fosse a semente da árvore de onde viemos todas, as mulheres fictícias que criei e eu, uma mulher de verdade a quem crio também um tanto a cada dia.

Seria demasiado simplório, como autora do romance, pretendê-lo autoficcional ou encorajar esse tipo de leitura – embora tenha plena noção de que qualquer ingerência que eu possa ter na condição de mentora da história se termina quando o leitor põe os olhos sobre o texto, é sempre um risco – sabendo que todos os personagens convocados à narrativa são versões peculiares e deliberadamente inventadas, em alguma medida, de pessoas que me cercam. É inevitável que cada um guarde algum fragmento de quem tenho sido, pois é da minha matéria, do meu repertório pessoal de vivências, que eles têm origem, mas não é possível afirmar que haja ficcionalização da autora em nenhum deles.

Fez parte do exercício de empreender o romance na perspectiva do deslocamento trabalhar a parecença entre correspondentes reais e personagens ficcionais em gradações que se deram de acordo com seus lugares no tempo: quanto mais distante do tempo presente, mais parecidos no texto com o referente real que eu tinha apurado.

Mas, quando me refiro a Cecília, a semente da gente, todas as referências que tenho são traduções de traduções, são impressões que herdei dos outros sobre ela. É muito fácil gostar sem restrições de alguém com quem não se conviveu e de quem só se ouviu falar bem. Prefiro ficar com a crença na imparcialidade possível dos relatos das minhas fontes, claro, mas preciso reconhecer que entre Cecília e eu há uma lacuna gigante que se ofereceu para ser preenchida de sentidos. Ao que não me furtei. Sobre isso, posso garantir que a Cecília personagem-fato é idêntica, tal e qual, a Cecília que me apresentaram na família.

Um dos principais desafios do romance foi o de apresentar mulheres plurais, que lidam com seus conflitos valendo-se da experiência das mulheres que as precederam, sem ter de rechaçar ou anular os saberes culturais e familiares que já estão postos. Na narrativa, trajetórias femininas fragmentadas guardam vínculos afetivos profundos apesar da falta de convivência entre as pontas dos ramos da árvore genealógica. As mulheres de *O céu riscado na pele* são, a seu turno, elos entre realidades descontínuas. O esforço de cada uma por registrar e dar sentido ao presente, tendo sempre em mente uma interlocução possível e compreensiva no futuro, dá materialidade ao respeito que têm por si mesmas e pelos vínculos, em particular os familiares, que as constituíram e seguem constituindo. Cecília/Íria, Júlia, Elza, Marília, Lúcia e Cecília são mulheres de uma mesma família que lidas em conjunto

poderão representar a imagem de uma mulher única. O ciclo materno, que é o romance, se completa quando a última mulher se olha através das anteriores e se reconhece nelas.

Maria do Balanço. Na minha infância ela já era a Maria do Balanço. Ninguém sabe contar a exata história da Maria, ninguém sabe dizer o sobrenome dela, o endereço correto, quem são seus familiares, pelo menos ninguém a quem eu tenha perguntado e não foram poucas as tentativas e os contatos feitos para encontrar os dados precisos. A Maria do Balanço é uma lenda – viva – da cidade. O que se sabe dela é o que dizem: uma das versões dá conta de que depois de ter perdido o filho ou filha em decorrência do parto, a Maria recém-mãe teria perdido o tino; outra versão conta que Maria engravidou de um desconhecido e seu pai teria retirado a criança de seu convívio logo que nascida e a entregado à adoção. Em decorrência desse trauma Maria teria perdido o tino. Sem tino, Maria passou a vagar pela cidade e a ninar um bebê imaginário. Ganhou a alcunha “do Balanço” por causa do movimento característico de embalar a criança que não havia nos braços.

Nas duas variações de uma história sem nenhuma confirmação, o que fica é a Maria com um senso de realidade alterado a perambular por Rio Grande, a falar sozinha e com o bebê inexistente, a abordar as pessoas nas filas dos supermercados para que paguem no caixa alguma refeição que mate sua fome.

Em 2015, o projeto Humans of Rio Grande<sup>30</sup> publicou a conversa da jornalista Karoline Avila, autora da proposta, com a Maria, que reproduzo aqui:

“Maria, me conta um pouquinho da tua história?”

“Ah, mas eu não me lembro de nada. Não posso ficar aqui parada, no frio. Vou entrar no super.”

“Eu posso tirar uma foto tua?”

“Pode, pode. Pra guardar de lembrança de mim.”

“Olha como ficou...”

“Ah, tá bom... Vou indo lá.”

(Humans of Rio Grande, 8 de junho de 2015.)

---

<sup>30</sup> Humans of Rio Grande é uma iniciativa da jornalista Karoline Avila em formato de página no Facebook. O projeto tem o objetivo de tornar conhecidas e de valorizar as histórias dos humanos que vivem e passam por Rio Grande. É um convite à inspiração, que eu prontamente aceitei. O perfil da página, a propósito, é ilustrado pela imagem poderosa da Maria do Balanço.

Na falta de informações mais completas sobre o personagem real Maria do Balanço, apeguei-me a esse diálogo tão simbólico: simbólico de quem é Maria, da maternidade, da Maria possível na cidade. E o que mais me comove, fez e faz pensar desta cena foi a questão da memória que Maria reforça. Sobre sua história, que é trauma, ela não lembra nada e desconversa usando recursos do entorno, o frio, o supermercado, o desagradável e o conhecido. Ela não recorda o passado, porque não quer ou não pode, mas não quer ser esquecida, deseja a foto para que guardem lembranças dela. Como filha da cidade, Maria tem um rosto expressivo que eu não posso esquecer, tem traços que bem poderiam ser os meus, legados dos meus familiares, tem um comportamento em público que, não consigo evitar pensar, poderia ser o meu.

A Maria é, para mim, o agudo deslocamento da maternidade encarnado: eu posso tentar adivinhar a Maria, eu sinto o cheiro que só a Maria tem, eu chego bem perto e enxergo a textura da pele da Maria e seu peito arfar, eu olho nos olhos dela ao assentir em dar a rechada que ela exige na fila do supermercado e vejo uma pequena fração da Maria, mas disso eu não passo. A Maria é rara, inegável e difícil de decifrar, assim como o deslocamento da experiência da maternidade pode ser para tantas mulheres e, sem dúvida, é para mim.

### 2.3 A PROPOSTA ENUNCIATIVA

Das instâncias narrativas da ficção, a enunciativa é, acredito, a mais intrigante, em razão das imensas possibilidades de invenção que seu funcionamento duplamente articulado permite. É desta zona de elaboração do romance que as demais instâncias se desprendem e ganham vida. Embora seja possível direcionar seu funcionamento a partir do comportamento dominante de aspectos da temática ou da composição, como demonstrei aqui sobre *O céu riscado na pele*, em última análise, é o narrador o elemento fundante do texto. Sem ele a contar o contado não pode existir.

Como já mencionei antes, no eixo compositivo propus uma cronotopia do deslocamento através da maternidade capaz de influenciar na formação dos personagens e de repercutir na concepção do sujeito enunciativo. Adiante, apresento a organização que planejei baseada nessa ressonância composicional e de que forma lidei com a categoria do narrador para realizá-la.

### 2.3.1 Sobre o narrador

Quem contaria *O céu riscado na pele*? De que forma contaria? Contaria o quê? A partir de que ponto de vista? Para quem? Com que intenção? Desde que trabalhei com a obra narrativa de Nela Rio que, quando preciso pensar instância enunciativa, recorro aos estudos de Oscar Tacca (1983) sobre narrador e de Norman Friedman (1996) sobre ponto de vista para orientar a reflexão. E também ao básico da redação jornalística, o lide<sup>31</sup>, para esquematizar o eixo da enunciação quando se trata de arquitetar as minhas próprias narrativas.

É uma maneira de sistematizar o trabalho que passei a adotar quando entendi que narrador é o elemento primordial da ficção e que sua função é administrar a informação. Lógica do jornalismo que, noutra esfera de compreensão, apura e apresenta a mensagem com fins de comunicar algo, no caso o fato, a alguém. A matéria-prima do jornalista é a mesmíssima do narrador: a informação. E os instrumentos para lidar com a manufatura da informação são iguais: expedientes da linguagem. A diferença está nos critérios empregados para tratar a informação em uma área e em outra, e, por isso, no que resulta do refino dessa substância. Para o jornalismo, a notícia. Para a literatura, a ficção.

Quando dou resposta às questões desse meu lide literário tenho condições de visualizar melhor o itinerário enunciativo do romance e de confirmar que são dispositivos estratégicos do jornalismo que realmente se equivalem aos da teoria e crítica literárias. É uma constatação que conforta, pois me acomoda em um campo de familiaridades e me garante certa tranquilidade para arriscar na elaboração das vozes da narrativa, que precisam funcionar de modo a dilatar efeitos de deslocamento do texto.

Tacca afirma que, em ficção, o principal não é que algo aconteça, mas saber que algo aconteceu. Este saber só é possível através do que o narrador diz sobre o que sabe, ou seja, depende da relação que o narrador estabelece com a informação, das maneiras como manipula seu conhecimento da história. Toda vez que a escrita do romance emperrou foi importante lembrar que o narrador opera em dupla articulação: na camada do contar e na camada do contado. Nada é dito se o narrador não atua. Nesses momentos, chamar minha própria atenção ao processo criativo, aos motivos pelos quais a história se encontrava embretada, fazia rever

---

<sup>31</sup> De acordo com o Manual de redação da Folha de São Paulo (2015), o lide corresponde à abertura de uma reportagem, onde estão as informações que mais interessam ao leitor e ao debate público, organizadas de forma a responder às questões principais em torno do acontecimento: o quê, quem, quando, como, onde e por quê, não necessariamente nessa ordem.

os objetivos do projeto e os efeitos que precisava produzir. Isso redirecionava meus narradores a andar por outras vias, desimpedidas.

O que define a voz narrativa é, segundo Tacca (1983), o ponto de vista da enunciação. E o que compõe o ponto de vista é o modo e a perspectiva pelos quais a enunciação se dá. No romance, a escolha de uma angulação para ordenar o mundo ficcional tem dois modos: fora ou dentro do contado. Estando fora, a voz narradora refere os fatos sem aludir a si mesma e o faz em geral na terceira pessoa; de dentro, o narrador participa do narrado e pode ter um papel protagônico, secundário, de testemunho, ele se identifica com um personagem e se coloca em primeira pessoa.

Perspectiva narrativa significa, para Tacca, o quanto o narrador diz que sabe a respeito da história e essa gradação é classificada em três tipos: perspectiva onisciente, quando o narrador sabe mais do que os personagens; perspectiva equisciente, quando narrador e personagem detêm o mesmo nível de conhecimento sobre os fatos contados; e perspectiva deficiente, quando o narrador diz saber menos do que os personagens.

Friedman (1996), que desenvolveu um conceito crítico a respeito do tema, discute o fundo estético de onde provém, o instrumento crítico em que se converte, os princípios básicos que mobiliza e a significação que tem como técnica artística o ponto de vista no ensaio “O ponto de vista da ficção”. Para ele, o ponto de vista é uma forma de delimitação dramática e de definição temática da narrativa, e auxilia a distinguir os níveis de envolvimento do autor na narração. Do interior da distinção entre contar e mostrar, Friedman propõe um esquema de oito pontos de vista em escala, segundo maior ou menor interferência do autor: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, eu como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera.

### **2.3.2 As vozes do romance**

O narrador de *O céu riscado na pele* é desdobrado em três. Apoiei a criação desses narradores primeiro na categorização de Tacca, porque me pareceu mais prática e funcional no momento em que precisei visualizar e testar cada uma das vozes que enunciam. Com Friedman (1996) destrinchei melhor a analogia que fiz do lide na literatura e acessei exemplos dos pontos de vista da tipologia que ele propõe, o que me auxiliou a decidir os que mais bem caberiam no texto.

Depois de definir as vozes, passei a pensar o que constituiria cada uma e as diferenciaria: a linguagem, o ritmo, o domínio e o manejo da informação. E como se daria a articulação entre suas falas para que no conjunto do texto o efeito de deslocamento aparecesse. Procurei me preocupar mais com encontrar a modulação adequada à função de cada voz do que com enquadrar as vozes nos esquemas dos teóricos. Tentei me mover nesse território flexível para que o todo da história não perdesse a espontaneidade, não soasse artificial, não quebrasse o encadeamento de efeitos que eu queria fabricar.

A proposta de uma história que problematiza o cronotopo do deslocamento, deslocando seu sentido sobre si mesmo a partir da imagem da maternidade exige vozes narrativas muito próximas aos sujeitos que atravessam as experiências de dar à luz e de nascer. Eleger o ponto de vista da mulher que se vira em mãe para narrar é a escolha mais lógica e evidente. Essa mulher que diz eu diante do leitor para expressar tamanha transformação pari a si mesma enquanto mãe. Ninguém contaria isso mais de dentro do que ela própria. É um ponto de vista do qual não quis abrir mão.

O deslocamento em nível temático e compositivo se realiza completamente aí, na voz desse narrador-personagem-protagonista. Com a performance dele, a história se apresenta, a instância enunciativa se mobiliza, mas o deslocamento em nível enunciativo não acontece a não ser que pelo menos outra voz narrativa se movimente e cruze a perspectiva primeira, produzindo um efeito de realidade ampliada. Era uma voz potente, mas limitada, como todo narrador-personagem em primeira pessoa. A versão de Lúcia dos acontecimentos daria conta de mostrar o que sente e pensa e deseja uma mulher que não quer gestar e se vê grávida pela primeira vez.

Contudo, por suas intenções temáticas de problematizar representatividades, a história pedia outros olhares para ser capaz de oferecer ao leitor um panorama denso e equilibrado dessa complexidade. Neste ponto do trabalho, que ocorreu um pouco antes do desenvolvimento da cronotopia do romance, percebi que os ângulos de mãe e de filha em relação ao narrador-personagem eram indispensáveis para narração. É evidente que cada uma das três perspectivas revelaria um grau diferente de conhecimento da história, pois expressaria pessoas distintas em convívio familiar, cujas diferenças provêm da variação de faixa etária.

Mas eu não queria a mãe de Lúcia, Marília, com a relevância de um narrador. Ela tinha de ser secundária, em razão da ação que sua presença moveria. Parecia razoável manter mãe e filha, Lúcia e Cecília, ambas em vias de nascer, na mesma linha de enunciação. E para obter uma variação mais ampla, posicionar uma voz de corpo neutro um pouco mais distante,

que orbitasse as duas primeiras e as observasse com atenção e cuidado, uma terceira pessoa fora da história.

A essa terceira voz, reservei o lugar dos que observam e quase opinam, quase aconselham, quase interferem, em que o ímpeto pela intromissão é notável. Queria que fosse uma voz contemplativa e com aparição ocasional, diminuída em relação às demais, bastante descritiva e com a função de demarcar uma abertura de cena, uma panorâmica. Conforme a proposta espaço-temporal da narrativa ganhou fôlego, na escrita mesmo da história, lá pelo décimo quinto capítulo, a noção enunciativa amadureceu e deu ouvidos ao que o texto pedia.

Se uma mulher que vive a maternidade muda e essa mudança aparece no seu corpo, nos seus gestos e no seu discurso é natural que, na posição de quem conta, essa transformação se evidencie no que e no como ela conta. Se essa premissa vale para pensar o narrador predominante, o narrador-personagem-protagonista, a voz de Lúcia, ela precisa valer para as outras vozes também. Foi necessário rever o plano e reorientar a escritura para acomodar o movimento dos narradores.

Decidi, então, pela coerência de que as três vozes narrativas deveriam ser femininas e se modificar no curso da história, se deslocar. Fiz valer o poder da autoria que eu tinha e dar oportunidade a essas vozes especiais de performar com seu corpo e suas palavras para contar uma versão singular e tripartida da maternidade. Busquei, para isso, construir movimentos suaves de enunciação, que explorassem a dimensão do deslocamento e pudessem ser percebidos pelo leitor, mas que não prejudicassem a verossimilhança do conjunto nem a ideia de fluxo que a temática sugeriu e a composição desenvolveu. Aquela voz externa, fluida e comedida, em terceira pessoa, permaneceu no plano de escrita, mas acabou mais bem definida, preenchida, e com outro itinerário.

No momento da pré-escrita, nas anotações preliminares meu esquema enunciativo tinha o seguinte perfil de voz, modo (posição/pessoa) e perspectiva:

- 1) Voz neutra: está posicionada fora da história e longe do conflito, narra em terceira pessoa e tem perspectiva deficiente;
- 2) Voz de Lúcia: está dentro da história, diante do conflito, narra em primeira pessoa e tem perspectiva equisciente;
- 3) Voz de Cecília: está dentro da história, bastante próxima do conflito, pois é a razão dele, narra em primeira pessoa, tem perspectiva equisciente.

Com o novo desenho enunciativo, grifo nas alterações, meu esquema ficou assim:

- 1) Voz **da cidade**: está **dentro da história**, distante do conflito, narra em terceira pessoa e tem perspectiva **equiescente**.
- 2) Voz de Lúcia: está dentro da história, diante do conflito, narra em primeira pessoa e tem perspectiva equiescente;
- 3) Voz de Cecília: está dentro da história, bastante próxima do conflito, pois é a razão dele, narra em primeira pessoa, tem perspectiva equiescente.

Optei pelo deslocamento de modo e de perspectiva da voz que primeiro qualifiquei como neutra e em seguida identifiquei como cidade, uma vez que no eixo compositivo desloquei o sentido espaço-temporal da cidade conduzindo-a ao status de personagem. Na condição de personagem que se apresenta em um nível de ação diferente dos demais, torna-se aceitável que desempenhe performance diferente dos demais. Com isso, obtive três vozes distintas, enunciando em níveis de modo diversos, mas com a mesma perspectiva, o mesmo domínio parcial de informação. A imagem da matrioska, de que me vali na etapa composicional, ilustra com exatidão essa construção que pretendi elaborar: uma voz sai do interior da outra, elas se parecem em alguma medida, e todas as vozes importam pelo que são.

O que cada voz fez com o que sabia da história resultou nos cruzamentos discursivos que considero chave para a percepção do efeito de deslocamento que eu buscava nessa instância. Para defini-las e visualizar suas distinções, ampliei o esquema de anotações, caracterizando-as quanto à linguagem, ao ritmo, à manipulação da informação e ao movimento que desenvolvem no âmbito do narrado.

Das três vozes narrativas uma é predominante, a do narrador-personagem-protagonista, correspondente à Lúcia. Ela tem um percurso estável, em primeira pessoa. O movimento que faz é percebido no último capítulo, quando sua perspectiva se alarga e dá espaço para que outra voz se insurja no interior da sua: a voz de Cecília criança. Nesse momento, é como se Lúcia, narrador, desse um passo ao lado da história e testemunhasse a atuação da filha, que finalmente encontra interlocução, fala e obtém resposta de volta. O diálogo, nesse caso, é a estratégia enunciativa que dá viabilidade ao deslocamento sutil da perspectiva.

O uso do diálogo perpassa a narrativa inteira, quando é necessário dar espaço para que outros personagens se mostrem e se comuniquem ao invés de serem invariavelmente contados pela protagonista em discurso indireto, mas a postura que o narrador-personagem assume ao deixar a voz da filha aparecer é outra, é menos protocolar, é de uma surpresa nova misturada à satisfação, é de estímulo a que a outra pessoa da conversa se exponha e diga de si.

O jeito de enunciar de Lúcia corresponde ao seu modo de pensar e de falar, que é inspirado na maneira de falar dos rio-grandinos contemporâneos, na minha fala e na das pessoas que me cercam que estão na mesma faixa-etária da protagonista. Apurei expressões comuns da região e acentos que poderiam caber na boca do personagem e os empreguei conforme pareceu providencial. O narrar de Lúcia é no compasso do seu pensamento, entre ansioso, confuso e resignado, com altos e baixos que acompanham as variações do humor da personagem e a gravidade das cenas. Ela entrega ao leitor tudo o que sabe com arrebatamento, porque enquanto conta tenta de verdade se compreender.

Ainda, a voz de Lúcia facilita a emergência de outras vozes, que merecem destaque por mobilizar recursos de linguagem que alteram a dinâmica do texto, produzem outros movimentos, pequenas ondas dentro da narrativa. É o caso dos e-mails trocados entre Lúcia e Letícia e, em particular, o caderno de receitas de Marília, que introduz uma história dentro da história através das receitas anotadas à mão e da carta que a mãe deixa à filha nas folhas finais.

A voz de Cecília se manifesta primeiro ao modo de narrador-testemunha, conforme a personagem se desenvolve no nível compositivo. Cecília é uma presença ao redor de Lúcia e sua eloquência diminui de acordo com a aproximação do período de sua concepção. O narrador-testemunha dá lugar ao narrador-personagem à medida que Cecília se constitui filha, enquanto o processo contrário ocorre com Lúcia, que deixa de ser o ponto focalizador como protagonista e passa a atuar como testemunha.

Como Cecília existe em uma dimensão diferente da personagem Lúcia, em que sua corporeidade é de outra ordem, sua fala tem outro peso, o único peso, quase. Seu discurso se faz na enunciação da sensorialidade, valorizando os sentidos e as percepções que somente esse personagem-narrador-testemunha consegue captar e que revelam muito sobre os demais. O ritmo do pensamento e da fala de Cecília começa acelerado e vai enfraquecendo com o avanço da história, o que expressa a preparação dela, seu encolhimento, para passar ao lado de dentro do corpo da mãe.

Antes neutra, depois da cidade, eu pensava que essa terceira voz deveria ter o comportamento de câmera, para captar e mostrar o todo ao redor do conflito e das personagens diretamente implicadas nele. Quando constituí o espaço-tempo da cidade em personagem com feições figurativas de mãe, inviabilizei aquele olhar de transmissão que supus, pois revesti a ambiência de humanidade. Mantive a mirada externa, panorâmica, àquela distância segura do problema, que por ser do filho de modo automático é também da mãe. E alarguei o vazio da possibilidade por preencher que é a interpretação sobre a autoria dessa voz.

A voz da cidade aparece em três momentos decisivos do romance: na abertura, inserindo o leitor no cenário – importante – da praia e a pouca distância da protagonista; na passagem à segunda parte da narrativa, quando Cecília desaparece e Lúcia vivencia a gravidez; e na cena final, em que Lúcia, Cecília e a cidade, como personagens e vozes, de certa forma se alinham.

A principal marca da conversão do espaço-tempo em personagem e deste personagem em narrador é a frase inicial de seus discursos e o primeiro sinal de deslocamento a cada fase é a variação da palavra final: “O que sobra por aqui é mar”, “O que sobra por aqui é dor” e “O que sobra por aqui é luz”. Ao enunciar mar, dor e luz, o narrador alude aos referentes externos da trama – Rio Grande, o deslocamento da maternidade, a poética do deslocamento de Nela Rio – e à simbologia interna de cada fase do ciclo que a narrativa representa.

O narrador-personagem-protagonista, por isso dominante, é indiscutível, está no texto o tempo inteiro a dizer eu ao leitor. O narrador-personagem-testemunha que é Cecília situa-se em um lugar intermediário de ação, de onde questiona quem é diante do leitor; em que pode ser lido da maneira como propus, mas também como espelho da protagonista, como duplo. Pode, há uma boa margem deixada na narração para que essa última hipótese se considere. O narrador-personagem-cidade-mãe abre sua enunciação a partir de uma postura de distanciamento, tentando mostrar amplamente a cena, os detalhes, os aspectos do clima, a aparência das coisas e das pessoas, e vai, em gradação, permitindo que suas impressões pessoais penetrem no discurso e o apresentem por dentro, descortinando-o. É possível que esta voz não chegue a ser lida como uma fala da cidade, que seja interpretada como uma terceira pessoa neutra incompetente, justo porque permite que essas impressões escapem quando o esperado é que seja contida, resumida a mostrar a paisagem. Penso que aí também esteja seu mérito, pois entre preponderar a aparência da técnica e a aparência do caráter humano das vozes que criei preferi sempre a segunda, com seus excessos e suas faltas.

Três narradores, então, fazem o romance existir: uma mãe, uma filha e uma neta ou a cidade, Lúcia e Cecília. Dos seus lugares de mulher e por perspectivas distintas, elas contam do que é se constituir sujeito feminino na contemporaneidade a um leitor que vai afundando nas vozes de cada uma e experimentando ao lado delas o sentido de deslocamento que a experiência da maternidade pode provocar.

## CONCLUSÃO

Este trabalho é um divisor. Ele muda meu jeito de me relacionar com a literatura, de estudar obras ficcionais, de pensar o ato criativo e a atividade acadêmica, de ensinar escrita. Se o romance que fiz tem qualidade literária, se apresenta alguma inovação, se funciona, não tenho condições de dizer de tão envolvida que estou com a narrativa. Talvez nem no futuro, no distanciamento temporal, eu consiga olhar para esta construção e avalia-la com o rigor técnico que toda obra, inclusive essa, exige. Para ela só tenho critérios do afetivo: para o esforço que demandou, para as renúncias que determinou, para as descobertas que originou, para os encontros que promoveu, para os limites que superou, um saldo bastante positivo, enfim.

A escrita mesmo da narrativa e do ensaio durou um ano e meio, do segundo semestre de 2015 até aqui. A rotina de produção foi exaustiva, principalmente nos últimos três meses, não por opção minha, mas porque o trabalho se encaminhou dessa forma, engolindo tardes, noites e madrugadas e me retirando do convívio social. Nessa temporada aprendi que as manhãs foram feitas para dormir, não adianta forçar outro rumo, e que depois da meia-noite minhas melhores ideias disputam olimpíadas, se estapeiam para aparecer e figurar em qualquer pódio. Ou esperava pela inspiração acordada ou abdicava de meia dúzia de páginas de ficção. Então, esperava. Com esse ritmo peculiar, perdi um pouco do mundo lá fora da janela, mas ganhei em companhia e em apuro de minhas habilidades de escuta. Porque essas mulheres todas que a história criou tinham muito a dizer e elas falavam à beça. Escutei o quanto pude. Muito não coube no romance, excedeu. E quando terminei, vi que ainda estavam todas por perto, sem arredar pé e sem calar. Não sei se elas um dia partem de mim ou se silenciam, mas enquanto não resolvem, dou ouvidos. Pelo tanto que me ensinam e por gratidão.

Viva e conheça seus personagens, recomenda Koch (2008), porque “a força unificadora [da história] é a singularidade do protagonista e de seu conflito. Tudo o mais se forma ao redor desse centro” (p.106). Ao passar pelas primeiras vezes por essas máximas sobre o personagem principal, meu entendimento era um só, literal, objetivo: Lúcia e seu conflito são o foco do romance, todo o restante gira ao seu redor e é dentro desse limite que preciso encontrar uma singularidade. Conforme o projeto avançou, compreendi que, neste caso, era bastante equivocado pensar que a força unificadora, de que o autor fala e que eu queria para o texto, atuava em gravitação, como se os elementos da narrativa orbitassem a

protagonista e seu conflito, quando a imagem que mais bem cabia a *O céu riscado na pele* é a do efeito *doppler*, a ideia das ondas que, emitidas por objeto estático, se propagam em todas as direções de maneira uniforme e diminuem de intensidade conforme se afastam do agente que as provocou.

Assim, vejo Lúcia como o objeto estático a repercutir seu conflito no espaço-tempo, para o passado, para longe de si, para as mulheres que vieram antes, e para mais perto, para dentro de si, para as mulheres que poderão vir depois dela. A sensação presente é a de que o conflito da protagonista é o mesmo de sua mãe, de sua avó, de sua bisavó e de sua trisavó, mas com intensidade enfraquecida conforme a geração decresce, e provavelmente será, ainda mais agudo e elaborado, o de sua filha, de sua neta, e adiante, até sumir, até esgotar. É nesse contínuo do personagem – feminino e derivado de filhas e mães e filhas – que a singularidade da história reside. Não seria possível captar a mesma potência observando apenas a protagonista a solucionar sua questão.

Da perspectiva da representatividade na literatura, se ao longo da tese – tanto na porção ficcional quanto na reflexiva – chamei atenção para a discussão do lugar da mulher na produção literária brasileira contemporânea, acredito que, ao final, o resultado expressa um ajuste de foco relevante: embora situado no interior deste debate, este trabalho flutua dentro de um espectro bem específico, com bordas ainda por definir: qual o lugar da filha? Onde está a filha representada na narrativa? Se e quando está, é a voz dela que o leitor percebe ou são outras vozes a contá-la?

No plano de escrita inicial do romance, estava em pauta a simetria de ação entre Lúcia-filha e Lúcia-mãe, para que o desenho final da narrativa se aproximasse da representação do infinito, símbolo matemático cujo traçado não tem ponto de início nem de término e símbolo místico da conexão entre o espiritual e o físico, o fluxo do nascer e morrer. Parecia importante ficcionalizar de maneira mais alongada a experiência do parto e os primeiros anos da protagonista na condição de mãe, enquanto aprofundasse também a experiência de Cecília nascida, no lugar de criança e filha, com uma consciência corporal toda sua para que houvesse um equilíbrio evidente da narrativa expresso na organização do texto.

Tão logo a história se impôs para mim, percebi que a demanda do equilíbrio não era do nível compositivo, mas temático, repercutindo a esfera da cultura, e decidi investir nisso. *O céu riscado na pele* é feito por vozes femininas, principalmente vozes de filhas, que falam sobre o ponto de vista de quem se constitui mulher de muitas maneiras, mas especialmente na referência primeira da mãe sobre o ser mulher. O resultado da composição continua sendo um

desenho do infinito, mas um infinito torto, um número oito na horizontal com uma metade maior do que a outra, duas partes tentando se equiparar no ajuste do movimento. Isso, pensando agora com o projeto concluído, é ainda mais ilustrativo do que significa a busca feminina por representatividade em todos os espaços sociais, por lugar de igualdade. É um desenho melhor, oportuno porque mais coerente.

Depois da história pronta, de todas as decisões tomadas e aplicadas quanto às camadas de enunciação e de enunciado narrativos, tive medo que, apesar de todos os rascunhos e testes que fiz para chegar à combinação estrutural capaz de produzir efeitos de deslocamento associados à experiência da maternidade, o resultado fosse pouco compreensível, saísse atravessado. Tirei a prova com alguns leitores chegados e o retorno foi interessante, porque me trouxe detalhes que estavam no texto e para os quais não havia dado a devida atenção.

Das impressões de leitura de seis pessoas, três leitores e três leitoras, compreendi que: sim, o deslocamento era perceptível em todos os níveis da narrativa, embora nem todos os leitores tenham captado como os mecanismos operavam; sim, o ritmo funcionava, a maioria relatou ter lido em menos de dois dias porque a história fluía; sim, tinha tanto de maternidade na narrativa que até a bolinha acertando a barriga da protagonista, na cena de abertura, foi considerada uma boa sacada. Eu não tinha idealizado com essa simbologia, mas considerei bastante adequada; e não, a organização dos capítulos não era de entendimento imediato: dois dos leitores questionaram o desequilíbrio das três fases, estranharam o fato de a primeira fase conter bem mais capítulos do que a segunda e a terceira; uma leitora considerou brusca a passagem de uma fase a outra, um prejuízo; outra leitora captou o objetivo da organização do texto da maneira como estava; e os outros dois, um leitor e uma leitora, não mencionaram nada a respeito.

Haveria outras observações desses leitores a comentar, mas me atenho a esses pontos estruturantes para avaliar que, no geral, a narrativa parecia cumprir seus objetivos quanto ao deslocamento e até agradar, exceto pelo aspecto que a disposição gráfica da história denotava, um problema de ritmo que poderia afetar em cheio o efeito de deslocamento em nível enunciativo. O que me chama atenção das impressões de leitura é que os leitores não tenham associado a quantidade de informação das partes do texto às fases do processo gestacional, mas as leitoras, sim. Para a maioria deles, o aparente desequilíbrio causou estranhamento. Na versão submetida à leitura de teste, o romance estava dividido em três partes, com indicações de “Parte 1”, “Parte 2” e “Parte 3”, em caixa alta no topo do capítulo, seguidas de datação e da narração em terceira pessoa do narrador-cidade. O desconforto dos leitores me pareceu um

bom sinal e confirmou minha aposta na estrutura que havia proposto, mas ponderei sobre a observação da leitora: a narrativa perderia em sentido com rupturas.

Preferi manter a divisão das fases do romance como estavam. Se não comunicasse de imediato as fases do processo gestacional, por certo comunicaria um desconforto, o simbólico desconforto progressivo que o corpo grávido experimenta conforme o bebê evolui. Procurei resolver as quebras entre as fases suavizando, por estratégias gráficas, as indicações de transição com dois recursos: supressão dos “Parte 1”, “Parte 2” e “Parte 3” e inclusão de epígrafes que dialogassem tanto com o interior da narrativa quanto com o repertório de referências que deu origem ao romance. Entendo que essas intervenções se localizem na camada enunciativa e se constituam como vozes ressonantes, que não estão na história, mas que se ligam ao núcleo dramático e acentuam o que a narrativa pretende comunicar. A inserção das três epígrafes matiza outras três vozes identificadas com eu-líricos femininos, intensifica a ideia de ciclo materno e tem também consequências de deslocamento.

A primeira epígrafe é o poema “Herança”, de Daniela Delias, escritora pelotense residente em Rio Grande. Tem um tom ressentido, um tema de lamento e um tamanho em relação às outras epígrafes que combinam com a fase mais longa da narrativa e faz ligação com a abertura da segunda fase, na primeira frase do narrador: “O que sobra por aqui é dor.”.

A segunda epígrafe é um trecho do poema “O útero é do tamanho de um punho”, da também pelotense Angélica Freitas. A sequência de versos expressa a dimensão de contradição que a segunda fase do romance apresenta, a ideia do próprio em relação ao corpo, e do útero comparado ao punho, mas um punho que não pode agredir nem revidar. Isso, gosto de pensar, pode ser tomado como dor, mas também como saída, como luz, o que conecta a epígrafe à abertura da fase seguinte, na frase do narrador: “O que sobra por aqui é luz”.

A última epígrafe é um haicai de Nela Rio que expressa o sentido do deslocamento ao localizar a onda como chão do movimento. É a mesma citação que usei na dissertação de mestrado e com propósito semelhante. Referi-la novamente, nesta posição dentro do romance, além de adiantar o que a última fase apresenta, torna Nela Rio presente, aponta para um passado importante e externo à narrativa, e se junta ao começo da história, quando o narrador anuncia: “O que sobra por aqui é mar”.

Foi a primeira vez que me aventurei a escrever uma narrativa tão longa, com tantos elementos a se articularem e a produzir sentidos. Nunca havia escrito ficção dentro do ambiente acadêmico, como parte do aprendizado formal, muito menos examinado minha

própria escrita como objeto científico. Antes de *O céu riscado na pele* só havia me experimentado em contos, no geral breves, com média de uma a três páginas. Trabalhar com frequência textos de unidade dramática restrita me ensinou a preferir a concisão e a agilidade do discurso, a prestar atenção ao espaço narrativo pela contagem de linhas, e a gostar da economia narrativa. Antes do curso de pós-graduação na PUCRS, eu não via possibilidade de encarar a minha escrita literária como arte, embora a concebesse com profunda seriedade e afinco. Antes de elaborar o ensaio mostrando a viabilidade de uma proposta de poética do deslocamento baseada na história que eu mesma criei, desconfieei que fosse possível conciliar teoria, crítica e historiografia literárias com criação, na perspectiva da autoria.

O deslocamento que a experiência da maternidade engendra é um exemplo de deslocação que o estar no mundo pode provocar, sem que o sujeito mal se movimente no espaço e no tempo. Em níveis diferentes de elaboração, o romance afirma o simbólico desse estado de ânimo e ao mesmo tempo se converte no dispositivo que o origina. Assim é que uma poética do deslocamento, autoral e singular, se materializa. Toma corpo a partir de uma hipótese instigante construída em estudos pregressos e em afeições, ganha vida com planejamento narrativo detalhado, respira através de testagens da eficiência da narratividade e se sustenta com alta dose de confiança. Confiança, esse poder que se adquire apenas vivendo em absoluta liberdade intelectual e criativa, condições que o doutorado em Escrita Criativa me proporcionou e que eu acessei como pude.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. “Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global”, p. 12-22. In.: DALCASTAGNÈ, Regina. LEAL, Virgínia Maria Leal. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. “Representações do deslocamento no texto literário”. In.: **Itinerários**, Araraquara, n. 32, p.111-125, jan./jun. 2011.

ÁLVARES, Débora. CANCIAN, Natália. Câmara aprova projeto que dificulta aborto legal e pune venda de abortivos. **Folha de São Paulo**, Brasília, 21 out. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/10/1696664-camara-aprova-projeto-que-dificulta-aborto-legal-e-pune-venda-de-abortivos.shtml>>. Acesso em: 29/11/2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética – 5ª ED**. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERND, Zilá (org). **Escrituras Híbridas: estudos em literatura comparada**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.

BRASIL. **RN nº 368, de 6 de janeiro de 2015**. Dispõe sobre o direito de acesso à informação das beneficiárias aos percentuais de cirurgias cesáreas e de partos normais, por operadora, por estabelecimento de saúde e por médico e sobre a utilização do partograma, do cartão da gestante e da carta de informação à gestante no âmbito da saúde suplementar. Disponível em: <<http://www.ans.gov.br/component/legislacao/?view=legislacao&task=TextoLei&format=raw&id=Mjg5Mg>>. Acesso em 20/11/2016.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

\_\_\_\_\_. **Um quarto de légua em quadro**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

BRUM, Eliane. **Uma duas**. Leya, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2003.

\_\_\_\_\_. “Regulações de Gênero”. In.: **cadernos pagu**, 42, 2014. p. 249-274.

CANDRA, Cassia. Possuída por si: entrevista Eliane Brum. **A tarde**, Salvador, 9 jul. 2011. Disponível em: <<http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/A-Tarde.pdf>>. Acesso em: 04/11/2016.

CESAR, Willy. **A cidade do Rio Grande: do big bang a 2015**. Rio de Janeiro: Top Books, 2015.

COSME, Carlos Magno. “A poética dos deslocamentos da escritora brasileira”. In.: **Revista Cerrados**. v.20, nº 31, p.143-145, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8257/6254>>. Acesso em 22/05/2015.

\_\_\_\_\_. O deslocamento feminino no romance contemporâneo. In.: **Revista Criação e Crítica**. nº 8, p. 12-19, abril 2012.

COSTA, Cláudia de Lima e SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaço de cumplicidade: a representação da figura materna na literatura brasileira contemporânea. In.: **Revista Cerrados**. v. 8, n. 9, 2015.

\_\_\_\_\_. LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

\_\_\_\_\_. “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”, p. 40-64. In.: \_\_\_\_\_. LEAL, Virgínia Maria Leal. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DE BEM, Daniela. Audiência pública debate edificações verticais próximo à praia. **Tuco Tuco**, Rio Grande, 23 nov. 2013. Disponível em: <<https://tucotucorg.wordpress.com/2013/11/23/audiencia>>. Acesso em 26/11/2016.

DEL PINO, Carlos Castilla. **Teoria dos sentimentos**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003. P. 279-310.

DEPOIS DE CECÍLIA. Disponível em: <<http://www.depoisdececilia.blogspot.com>>. Acesso em: 04/11/2016.

DIÁRIO DE VALISE. Disponível em: <[www.diariodevalise.blogspot.com.br](http://www.diariodevalise.blogspot.com.br)>. Acesso em 04/11/2016.

ESTÉS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOLHA DE S. PAULO: **Novo manual de redação**, 20a edição. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. Editora Cosac Naify, 2013.

FRIEDMAN, Norman. “El punto de vista”. In.: SULLÁ, Enric. **Teoria de la novela – Antologia de textos del siglo XX**, Barcelona: Ed. Grijalbo Mondadori, 1996.

GRAVIDEZ Semana a Semana – Tudo que você precisa saber sobre o Ciclo da Gestação. **Tudo para grávidas**. Disponível em: <<http://tudoparagravida.com.br/ciclo-da-gestacao>>. Acesso em: 20/09/2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUMANS OF RIO GRANDE. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Humans-of-Rio-Grande-825655580856638/>>. Acesso em 01/12/2016.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção**. São Paulo: WMF Martins Fonres, 2008.

LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet**. Tradução Jovita M. G. Noronha (Org.) e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOURO, Ester. Pesquisa alerta sobre danos ambientais causados pelo trânsito de veículos na praia. **Jornal Agora**, Rio Grande, 8 nov. 2015. Disponível em: <<http://jornalagora.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?e=3&n=79242>>. Acesso em: 26/11/2016.

MANSUR. Luci Helena Baraldo. “Experiências de mulheres sem filhos: a Mulher Singular no Plural”. In.: **Psicologia, Ciência e Profissão**, 2003, 23 (4), p. 2-11.

MARCHESI, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato”. In.: **La Narratología Hoy**. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.

MATOS, Maria Izilda Santos de. “Gênero e história: percursos e percalços”. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). **Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

\_\_\_\_\_. SOIHET, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MINISTERIO DE SALUD. **Notícia**: Interrupción voluntaria de embarazo. Uruguai, [2015]. Disponível em: <<http://www.msp.gub.uy/noticia/interrupci%C3%B3n-voluntaria-de-embarazo>>. Acesso em: 29/11/2016.

MODERNELL, Renato. **Che Bandoneón**. São Paulo: Global Editora, 1984.

\_\_\_\_\_. **Meninos de Netuno**. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos. 1988.

MUZART, Zahidé (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Travessia 21: mulher e literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1990.

NASCER SORRINDO RIO GRANDE. Comunidade do Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/337758816339344/>>. Acesso em 20/11/2015.

NAVA, Luis M. In.: **ESCRITAS.ORG**. Disponível em: <<http://www.escritas.org/pt/livro/luis-miguel-ava>>. Acesso em: 04/11/2016.

NETO, Magui. SOARES, Beatriz. O ciclo sexual da mulher. **Metis**, 13 mai. 2016. Disponível em: <[http://metis.med.up.pt/index.php/O\\_Ciclo\\_Sexual\\_da\\_Mulher](http://metis.med.up.pt/index.php/O_Ciclo_Sexual_da_Mulher)>. Acesso em: 20/06/2016.

OS estágios do parto normal. **Baby Center**. Disponível em: <<http://brasil.babycenter.com/a1500800/os-est%C3%A1gios-do-parto-normal>>. Acesso em: 20/11/2016.

PAULS, Alan (Org.). **Cómo se escribe el diario íntimo**. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

PESTRE, Elise, BAPTISTA, Fabiana. "Maternidade do exílio. Quando o deslocamento favorece a fertilidade." **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, 2014. p.71-83.

PIRES, Andréia. **A obra narrativa de Nela Rio: por uma Poética do Deslocamento**. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2548/andreiapires.pdf?sequence=1>>, acessado em 18/08/2015.

POMBO, Carolina. Da maternidade para o feminismo: por que mães feministas importam. **Blogueiras feministas**, 3 mai. 2013. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/05/da-maternidade-para-o-feminismo-por-que-maes-feministas-importam>>. Acesso em: 16/10/2015.

PREVIDELLI, Amanda. Entenda como funciona o aborto no Brasil e no mundo. **Revista Galileu**, 2 jun. 2016. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2016/06/entenda-como-funciona-o-aborto-no-brasil-e-no-mundo.html>>. Acesso em: 29/11/2016.

REDAÇÃO. O STF descriminalizou o aborto? **Carta Capital**, 30 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-stf-descriminalizou-o-aborto-entenda>>. Acesso em: 01/12/2016.

RICOEUR, Paul. **O Conflito das Interpretações: Ensaios de Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

ROCHA, Ique de la. Caderno Agora Bairros. **Jornal Agora**, Rio Grande, 27 e 28 de fev. 1999, p. 1-4.

RODRIGUES, Aline. Muito além da lama. **Jornal Agora**, Rio Grande, 12 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.jornalagora.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?e=3&n=88765>>. Acesso em: 29/11/2016.

ROSCOE, Alessandra e ZAIDAN, Patrícia. O mapa do aborto. **Planeta Sustentável**, jun. 2008. Disponível em: <[http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/desenvolvimento/conteudo\\_283054.shtml?func=2](http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/desenvolvimento/conteudo_283054.shtml?func=2)>. Acesso em: 29/08/2016.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. In.: cadernos pagu (16) 2001: pp. 137-150.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção”. In.: **El Hilo de la Fabula**, 12, 2015. p. 59-72.

SHOWALTER, E. (Ed.). **The new feminist criticism: essays on women, literature and theory**. London: Virago, 1993.

SPIVAK, Gayatri. **Pode um subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENS, Cristina M. T.. SWAIN, Tânia Navarro (orgs.). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAKEDA, André. **Cassino Hotel**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TIPOS de partos: Cesárea, natural, normal, humanizado e fórceps. **Lets Family**. Disponível em: <<http://letsfamily.com.br/desenvolvimento/tipos-de-partos-cesarea-natural-normal-humanizado-forceps>>. Acesso em: 20/11/2017.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (Org.) **Tudo no feminino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.