

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
CÂMPUS CORA CORALINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE

FERNANDA DOS PASSOS CAPPARELLI

**IDENTIDADE, RESGATE MNEMÔNICO DE TRAUMA E *KÜNSTLERROMAN* EM  
*OLHO DE GATO*, DE MARGARET ATWOOD**

CIDADE DE GOIÁS

2022

FERNANDA DOS PASSOS CAPPARELLI

**IDENTIDADE, RESGATE MNEMÔNICO DE TRAUMA E *KÜNSTLERROMAN* EM  
*OLHO DE GATO*, DE MARGARET ATWOOD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários e Interculturalidade.

**Orientador:** Prof. Dr. Adolfo José de Souza André.

CIDADE DE GOIÁS

2022



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data<sup>1</sup>. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

**Dados do autor (a)**

Nome completo Fernanda dos Passos Lipparelli

E-mail fernandapassoslipparelli@gmail.com

**Dados do trabalho**

Título Identidade, resgate memórias de trauma e Kunsttherapie em arte de arte de Margriet Lutjens.

**Tipo:**

Tese  Dissertação

Curso/Programa Estudos Literários e Interculturalidade / PÓS-LLI-UEG

**Concorda com a liberação documento**

SIM  NÃO

<sup>1</sup> Período de embargo é de até um ano a partir da data de defesa.

Goiás, 14 de junho de 2022

Fernanda dos Passos Lipparelli  
Assinatura autor(a)

Adelto José de Souza Andrei  
Assinatura do orientador(a)

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

C247i Capparelli, Fernanda dos Passos.  
Identidade, resgate mnemônico de trauma e  
“Künstlerroman” em “Olho de gato”, de Margaret  
Atwood [manuscrito] / Fernanda dos Passos  
Capparelli. – Goiás, GO, 2022.  
94 f.

Orientador: Prof. Dr. Adolfo José de Souza André.  
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e  
Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina,  
Universidade Estadual de Goiás, 2022.

1. Literatura - romance canadense. 1.1. Análise  
de personagem. 1.1.1. Identidade. 1.1.2. Memória.  
1.1.3. Gênero. 1.1.4. Künstlerroman. I. Título.  
II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora  
Coralina.

CDU: 82.01(71)-31

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS**

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

**UEG CÂMPUS CORA CORALINA**

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

**ATA DE EXAME DE DEFESA 16/2022**

Aos oito dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois às vinte horas, realizou-se, por webconferência, o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Fernanda dos Passos Capparelli, intitulado **“IDENTIDADE, RESGATE MNEMÔNICO DE TRAUMA E KÜNSTERROMAN EM OLHO DE GATO, DE MARGARET ATWOOD”**. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Adolfo José de Souza André – Presidente – (POSLLI/UEG), Dra. Luciana Barreto Machado Rezende (UnB), Dra. Émile Cardoso Andrade (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, ( ) aprovada com ressalvas, ( ) reprovada com as seguintes exigências (se houver):

---

---

---

---

---

Cumpridas as formalidades de pauta, às 22 hs a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 08 de Abril de 2022.



Prof. Dr. Adolfo José de Souza André (POSLLI/UEG)



Profa. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende (UnB)



Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade (POSLLI/UEG)

Página de assinaturas



**Adolfo André**  
618.430.082-20  
Signatário



**Emile Andrade**  
901.620.561-68  
Signatário



**Luciana Rezendd**  
583.631.491-87  
Signatário

HISTÓRICO

12 abr 2022 10:31:39		<b>Adolfo José de Souza André</b> 618.430.082-20	criou este documento. (E-mail: adolfojoseandre@gmail.com, CPF:
12 abr 2022 10:31:47		<b>Adolfo José de Souza André</b>	(E-mail: adolfojoseandre@gmail.com, CPF: 618.430.082-20) visualizou este documento por meio do IP 177.107.177.27 localizado em Faina - Goias - Brazil.
12 abr 2022 10:31:52		<b>Adolfo José de Souza André</b>	(E-mail: adolfojoseandre@gmail.com, CPF: 618.430.082-20) assinou este documento por meio do IP 177.107.177.27 localizado em Faina - Goias - Brazil.
18 abr 2022 11:56:36		<b>Emile Cardoso Andrade</b>	(E-mail: emilocaandrade@gmail.com, CPF: 901.620.561-68) visualizou este documento por meio do IP 189.63.13.235 localizado em Goiânia - Goias - Brazil.
18 abr 2022 11:57:42		<b>Emile Cardoso Andrade</b>	(E-mail: emilocaandrade@gmail.com, CPF: 901.620.561-68) assinou este documento por meio do IP 189.63.13.235 localizado em Goiânia - Goias - Brazil.
18 abr 2022 13:39:27		<b>Luciana Barreto Machado Rezendd</b>	(E-mail: lucianaparole@gmail.com, CPF: 583.631.491-87) visualizou este documento por meio do IP 177.235.148.157 localizado em Brasília - Federal District - Brazil.
18 abr 2022 13:40:45		<b>Luciana Barreto Machado Rezendd</b>	(E-mail: lucianaparole@gmail.com, CPF: 583.631.491-87) assinou este documento por meio do IP 177.235.148.157 localizado em Brasília - Federal District - Brazil.



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento  
Hash SHA256 do PDF original #49e9396f27e68ffbeea5f004556571907a28e0de5b2d97735d568b0f7140234b  
<https://valida.ae/1b65e8e9c592ada3b2671c5d5d17a0b01dd9798be1933a436>



## AGRADECIMENTOS

A Deus, que creio que esteve e está comigo nesta jornada.

Ao meu pai, Fernando Capparelli, que sempre me apoiou e acreditou em mim, quando até eu mesma desacreditei. À minha mãe, Maria Ferreira Capparelli, que, com a sua ternura e cuidado, sempre esteve e está ao meu lado. À minha irmã, Camila Capparelli, pela contribuição e inspiração, mesmo diante de nossas discordâncias.

Ao meu orientador, Adolfo José de Souza André, que sempre me incentivou e me guiou, contribuindo, imensuravelmente, para o meu crescimento como pesquisadora.

À minha melhor conexão, minha amiga Amanda Borges, pela parceria e ombro amigo de sempre, com quem, a todo momento, eu pude contar.

Às professoras Émile Cardoso Andrade e Luciana Barreto Machado Rezende, pelas importantíssimas contribuições na qualificação, o que deram à dissertação a sua versão mais completa.

Aos meus parceiros de mestrado pelos compartilhamentos, em especial: Lucas Rodrigues, pelo presente desse encontro que frutificou uma bela amizade.

Aos meus parceiros de graduação, que dividiram comigo momentos únicos e memoráveis, até mesmo depois de nossos caminhos se dispersarem, em especial: Edivaldo Luiz e Mariza Luiza.

Às conexões, experiências, encontros e amizades que atingiram meu percurso nessa caminhada. Sinto-me uma pessoa ressignificada pelo árduo, porém essencial, trajeto que pude percorrer.

*There are places I'll remember  
All my life, though some have changed.  
Some forever, not for better;  
Some have gone and some remain*

The Beatles

*Têm lugares que me lembram  
Minha vida, por onde andei  
As histórias, os caminhos  
O destino que eu mudei  
Cenas do meu filme branco e preto  
Que o vento levou e o tempo traz*

Rita Lee

## RESUMO

CAPPARELLI, Fernanda dos Passos. *Identidade, resgate mnemônico de trauma e Künstlerroman em Olho de gato, de Margaret Atwood*. 94 f. Versão final da dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2022.

Nesta dissertação, discuto sobre o conceito de memória associado à construção identitária, além de abordar outras categorias, como trauma, estudos de gênero e *Künstlerroman*, em *Olho de gato*, romance da escritora canadense Margaret Atwood. Com isso, meu intuito foi refletir, por meio da narrativa da protagonista Elaine, sobre a (re)construção e ressignificação memorialística e identitária que a personagem empreende, após regressar à cidade em que viveu por muitos anos. Em meio às recordações de Elaine, há lembranças traumáticas causadas por perversidades que ela vivenciou na infância, envolvendo opressões de gênero, um dos focos de minha discussão. Além disso, por ser a protagonista uma pintora, pesquiso ainda a formação da personagem enquanto artista, explanando sobre um termo de origem alemã: o *Künstlerroman*. Para todo esse percurso, levanto teorias sobre memória, que se configura como temática central do romance, além de associá-la as categorias de identidade, espaço e trauma, que são trabalhadas no primeiro capítulo desta dissertação. No segundo capítulo, trabalho com a temática de gênero, por se tratar de um romance crítico em relação às opressões destinadas ao gênero feminino e, ainda, evocar o lócus de enunciação da autora. Na sequência do segundo capítulo abordo, também, o conceito de *Künstlerroman*, pensando na formação da personagem protagonista, que é uma artista. Além disso, observo esse conceito agregado à autoria feminina, refletindo sobre as particularidades da personagem abordada. Diante disso, a fundamentação teórica dessa pesquisa conta com nomes como: Maurice Halbwachs (1990), Aleida Assmann (2016), Michael Pollak (1992), Joël Candau (2016), dentre outros, em discussões memorialísticas e identitárias; Judith Butler (2003), Simone de Beauvoir (1967) e Naomi Wolf (2020), nas discussões acerca das opressões de gênero; Eliane Campello (2003) e Jorge Santana (2003) no que concerne às reflexões sobre o *Künstlerroman*; além de Seligmann-Silva (2008), Jeanne Marie Gagnebin (2009) e Luis Kancyper (1994), para a discussão sobre trauma.

**Palavras-chave:** Memória. Identidade. Gênero. *Künstlerroman*. *Olho de gato*.

## ABSTRACT

In this dissertation, I discuss the concept of memory associated with identity construction, in addition to approaching other categories, such as trauma, gender studies and *Künstlerroman*, in *Cat's eye*, a novel by Canadian Margaret Atwood. With this, my intention was to reflect, through the narrative of the protagonist, Elaine, on the memorialistic and identity (re)construction that a character undertakes, after the city in which he lived for many years. Among Elaine's memories, there are memories of my perversities that she experienced in childhood, evolving from gender oppressions, a focus of discussion. In addition, as the protagonist is a painter, I also research the formation of the character as an artist, explaining about a term of German origin: the *Künstlerroman*. For all this journey, I raise theories about memory, which is the thematically central to the novel, in addition to associating it with the categories of identity, first space and trauma, which are worked on in the chapter of this dissertation. In the second chapter, I work with a gender, as it is a critical novel in relation to the specific oppressions of the female gender, and also evokes the author's locus of enunciation. The sequence of the second chapter also addressed the concept of *Künstlerroman*, thinking about the formation of the protagonist character, who is an artist. Moreover, watch this concept added to authorship, reflecting on the female particularities of the character addressed. Therefore, the theoretical foundation of this research has names such as: Maurice Halbwachs (1990), Aleida Assmann (2016), Michael Pollak (1992), Joël Candau (2016), among others, in memorials and identity; Judith Butler (2003), Simone de Beauvoir (1967) and Naomi Wolf (2020), in discussions of gender oppression; Eliane Campello (2003) and Jorge Santana (2003) regarding the questions about the *Künstlerroman*; in addition to Seligmann-Silva (2008), Jeanne Marie Gagnebin (2009) and Luis Kancyper (1994), for the discussion of trauma.

**Keywords:** Memory. Identity. Genre. *Künstlerroman*. *Cat's eye*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 DISCUSSÕES MEMORIALÍSTICAS E IMBRICAÇÕES IDENTITÁRIAS.....	21
1.1 Análises mnemônicas e identitárias em <i>Olho de gato</i> .....	25
1.2 Os espaços na narrativa memorialística <i>Olho de gato</i> .....	38
1.3 A narrativa do trauma: “o passado que não passa” .....	46
1.4 Olho de gato .....	55
2 PAPÉIS DE GÊNERO E <i>KÜNSTLERROMAN</i> EM <i>OLHO DE GATO</i> .....	57
2.1 Construtos de gênero nas condutas sociais, reflexões acerca da personagem feminina de <i>Olho de gato</i> .....	59
2.2 A formação da “artista” .....	69
2.3 “Mulheres caídas”: o <i>Künstlerroman</i> de autoria feminina em <i>Olho de gato</i> .....	76
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	90
REFERÊNCIAS.....	94

## INTRODUÇÃO

Autora de mais de cinquenta livros, Margaret Eleanor Atwood, nascida no Canadá, em 1939, é dona de uma vasta produção literária, como poemas, contos e romances, tendo a produção romanesca como um grande destaque. Os livros de Atwood foram publicados em diversos países, e a canadense já recebeu prêmios de relevância internacional por suas obras, tais como o Prêmio *Giller*, em 1996 (Canadá), e o Prêmio *Mondello*, em 1997 (Itália), pela narrativa *Vulgo Grace*; além dos prêmios *Booker Prizer* de 2000 (Reino Unido), pelo romance *O Assassino cego*, e o *Booker Prizer* de 2019, pela narrativa mais recente: *Os testamentos*.

Do mesmo modo, a autora foi agraciada pelo conjunto de sua obra, com os prêmios: O Príncipe de Astúrias (2008); Franz Kafka (2017) e o *PEN Center USA Life Time Achievement Award* (2017), e ainda contou com a titulação de Cavaleira de *L'Ordre des Art et Lettres* (1994), na França, além de se tornar-se membra da Ordem dos Companheiros de Honra (2018) pelas contribuições à literatura, entre várias outras premiações.

Diversos romances da escritora foram traduzidos para o Brasil. Além dos supracitados, posso destacar ainda *A mulher comestível* (1969); *Madame Oráculo* (1976); *A vida antes do homem* (1979); *O conto da aia* (1985); *A noiva ladra* (1993); *A odisséia de Penélope* (2005); *Semente de bruxa* (2016); a trilogia *Oryx e Crake* (2003), *O Ano do dilúvio* (2009) e *Maddadão* (2013).

Atualmente a escritora, que reside em Toronto, é notoriamente reconhecida pelo romance *O conto da aia*, uma distopia futurista que foi publicada inicialmente em 1985. Visto que, após diversos descontentamentos relacionados ao autoritarismo e segregação dos governos recentes, como Donald Trump, o romance distópico ganhou notoriedade, juntamente com as adaptações para a TV, que se iniciaram no mesmo ano em que Trump assumiu a presidência dos EUA. *The Handmaid's Tale*<sup>1</sup> é uma série televisiva lançada em 2017, que contabiliza quatro temporadas até o presente momento (ano de 2022), e ainda conta com a participação de Atwood na produção. Por conseguinte, o consagrado romance da canadense ganhou uma continuação em 2019, *Os testamentos*, dando prosseguimento e novos contornos à distopia escrita nos anos 80

---

<sup>1</sup> Título original do romance, em língua inglesa, traduzido no Brasil como *O conto da aia*.

Entre a vasta produção da canadense, optei por uma narrativa que abrangesse uma grande diversidade temática, como memória, identidade, espaço, *Künstlerroman* e abordagens feministas. Intitulado *Olho de gato*, o romance foi publicado inicialmente em 1988 e foi finalista do Prêmio *Booker Prize* de 1989. Essa narrativa traz como personagem principal Elaine Risley, uma pintora, que aos cinquenta anos de idade, rememora, como narradora, experiências traumatizantes da própria infância.

Adiante, noto que diferentemente de *O conto da aia*, que se popularizou em vários países, *Olho de gato* ainda conta com poucas discussões no Brasil. Dentre os estudos acerca do romance memorialístico em questão, estão presentes discussões sobre infância, identidade, autobiografia e algumas abordagens feministas, sendo a última uma temática assídua nas obras de Atwood. Entre esses trabalhos é possível encontrar um artigo comparativo intitulado “Cirandas de exclusão em jogo: uma leitura de *Olho de gato*, de Margaret Atwood, e *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector”, publicado em 2011, com a autoria de Fernanda Mota Pereira, da Universidade Federal da Bahia; além de “*Olho de gato*: representações femininas em Margaret Atwood”, um trabalho de iniciação científica, do qual foi publicado apenas o resumo no XXV Seminário de Iniciação Científica da PUC – RIO, em 2017, com a autoria de Amanda Fiorani e a orientação de Liana Biar e Leonardo Bérenger.

Refletindo sobre o romance, observo que a narradora Elaine é uma personagem canadense, que aos nove anos de idade peregrina com a família (pai, mãe e irmão) pelas estradas de seu país de origem, hospedando-se em barracas e hotéis. Esta jornada sem vínculos, da garota e da família dela, é estimulada pelo contexto histórico de um dos períodos abordados no romance: a Segunda Guerra Mundial, que durou de 1939 a 1945.

O pai da protagonista é descrito como um entomologista, cientista que estuda os insetos. Além disso, é retratado com um homem simples e bastante ligado à natureza, o qual vivia viajando com a família às margens da guerra. Por esse motivo, a narradora não obtém, durante muito tempo de sua infância, vínculos afetivos com pessoas externas à família.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a personagem e a família se mudam para Toronto, cidade em que a personagem faz as primeiras “amizades”, passando por experiências intrigantes ao se deparar com as novidades da nova rotina e dos ciclos de convivência. A partir desse momento a menina, por ingenuidade e falta de malícia, se vê alvo de garotas perversas, que se diziam amigas dela. Por isso, Elaine

sofre muito, e mesmo com a passagem do tempo, resguarda consigo as mágoas de sua infância. Mas, o momento de enfrentar as lembranças marcantes da infância e tentar assimilá-las se inicia.

A protagonista, que passa a morar em Vancouver, e constitui um novo ciclo familiar (marido e filhas), se torna uma pintora e recebe um convite para expor suas telas na cidade que lhe assombra: Toronto. Diante disso, uma nova trajetória se instaura, em um constante exercício de reconstrução e (re)assimilação da memória, além, evidentemente, da identidade pela retrospectiva feita pela pintora. Tal retrospectiva tem dupla acepção, pois ela faz um retrospecto tanto como narradora quanto como pintora.

Visto isso, posso citar que a narrativa oscila entre três vozes da mesma personagem: a voz de uma “Elaine madura”, que rememora as mágoas da infância; a voz da “jovem Elaine” do passado, que tenta superar seus traumas; e a voz da “pequena Elaine”, uma criança ingênua, a marcante memória que a narradora não conseguiu assimilar. A personagem narra como se ainda estivesse presa passado, expondo a perspectiva e compreensão das “Elaines” de cada período.

Essa narrativa autodiegética, que é sempre presentificada pela personagem principal — concedendo todo o domínio narrativo a compressão dela — traz aspectos de instabilidade e reflexão para o leitor, pois, em alguns momentos, a narradora afirma não ter certeza, ou mesmo inventar. Desse modo, se pesquisarmos a etimologia da palavra “inventar” encontraremos em *A origem da palavra*<sup>2</sup> uma referência a derivação do latim, na qual encontra-se a procedência de “*inventio*, ‘achado, descoberta’, de *invenire*, ‘descobrir, achar’, formado por *in*, ‘em’, mais *venire*, ‘vir’”. Com isso, ressalto a busca da personagem pelo passado, em uma tentativa de redescobrir e compreender os conflitos internos, por meio da própria narrativa.

O romance é composto por 15 capítulos, intercalando-se entre recordações da infância e vida adulta, além de abordar as vivências da maturidade de Elaine. Os capítulos, que refletem o trajeto da personagem, são divididos e nomeados na seguinte ordem: I – Pulmão de aço; II – Papel prateado; III – Calçolas do império; IV – Mortal beladona; V – Espremedor; VI – Olho de gato; VII – Nossa Senhora do Perpétuo Socorro; VIII – Meio rosto; IX – Lepra; X – Desenho vivo; XI – Mulheres caídas; XII – Uma asa; XIII – Psicossegrundos; XIV – Teoria de campo unificada; XV –

---

<sup>2</sup> Origem da Palavra. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/inventar/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

Ponte. Por meio desses capítulos irregulares, que ora dão voz à menina e ora dão voz a mulher jovem/madura, a narrativa vai delineando a personagem, a qual tem a possibilidade de reassimilar, por meio de seus relatos e memórias, as angústias do passado. Ou seja, reconstruir e agregar à sua compreensão novos entendimentos quanto às experiências vivenciadas.

Outro aspecto relevante, quanto a constituição do romance, diz respeito as epígrafes, que são pistas, consideravelmente, instigantes sobre a formação e relação da personagem Elaine, com as experiências que marcam a trajetória dela. Essas epígrafes tratam de aspectos representativos no romance, com a recordação e a dualidade, que poderá ser vista na relação de Elaine com a personagem Cordelia.

A personagem Cordelia, uma das amigas da infância de Elaine, traz grandes representações para a trajetória da protagonista, sendo fonte de conflitos e aprendizados. Cordelia é a mais perversa, articuladora e dominadora das garotas. Essa amizade representa uma dualidade, pois há, em diversos momentos, um compartilhamento e revezamento de personalidades entre as personagens.

Além disso, outra questão que pode ser notada na construção desse romance, de memória ficcional, envolvendo a personagem central, é referente a traços da infância da escritora. Nascida em Ottawa no Canadá, Margaret Atwood vive na cidade de Toronto há anos e, assim como na ficção, o pai da autora foi um entomologista, o que proporcionou a ela um grande contato com a natureza na infância, por meio de constantes viagens e visitas às florestas — tal como é descrito em uma publicação no site *The Handmaid's Tale Brasil* (2020)<sup>3</sup>.

No mais, a infância de Atwood se contextualiza com o período juvenil de sua personagem, os anos 40, e a idade da escritora — na época da publicação de *Olho de gato* — se aproxima da maturidade da narradora, que memora as vivências da infância. O livro foi publicado inicialmente em 1988, quando a autora tinha 49 anos de idade. Esses indícios, certamente, inspiraram a criação e a contextualização da personagem Elaine Riskey, agregando traços autobiográficos à ficção. Além de que, a escritora eterniza períodos históricos, agregando-os à dimensão subjetiva constante na narrativa literária, desdobrada por seus fluxos de consciência, digressões analíticas e processos de memória. Desse modo, os anos 40, no Canadá, vão sendo

---

<sup>3</sup> SNIGURA, Marcos. Margaret Atwood, conheça a autora de *The Handmaid's Tale*. In: *The Handmaid's Tale Brasil*, 2020. Disponível em: <<https://www.handmaidsbrasil.com/2017/11/margaret-atwood-conheca-a-autora-de-the-handmaids-tale.html>>. Acesso em: 22 Jun. 2021.

delineados e perpetuados pela subjetividade da escritora, em um romance que traz um cenário constantemente nebuloso, explorando elementos que remetem às ruínas, a fossos e à decadência, com espaços sombrios. Tais espaços, que são alvos das memórias da narradora, preservam acontecimentos decisivos para formação identitária dela.

Em relação a intitulação dessa narrativa de Atwood, há questões essenciais que podem ser pontuadas. *Olho de gato* se refere a uma distinta bola de gude que marca intensamente a infância da protagonista, tal objeto é investido de diversas representações para a personagem, sendo considerado, simbolicamente, como um escudo protetor, um poderoso talismã e até como o próprio reflexo da personagem. Essas representações são constantemente retomadas na trajetória da pintora, e se agregam a constituição dessa personagem.

Tendo em vista todas as pontuações acerca do romance, a minha intenção, nesta dissertação, foi identificar os efeitos da reconstrução memorialística empreendida por Elaine, após recordar as mágoas do passado, além de identificar como isso afetou a identidade da personagem, tanto como artista quanto como mulher. No mais, analiso como essa reconstrução é vivenciada por Elaine, observando de que modo o espaço a influenciou, além das nuances da personagem antes e depois de seu regresso. Ou seja, quais foram as consequências dessa reconstrução memorialística na construção e compreensão dessa personagem.

Para esse percurso, levantei teorias sobre memória, que se configura como temática central do romance, além de associá-la as categorias de identidade<sup>4</sup>, espaço e trauma, que são trabalhadas no primeiro capítulo desta dissertação. Em suma, reflito sobre a reconstrução memorialística empreendida por Elaine Risley, no capítulo intitulado “Discussões memorialísticas e imbricações identitárias”. Nesse capítulo, abordo a memória como uma reconstrução atualizada do passado, que está intimamente relacionada à construção da identidade. Além disso, discuto sobre os espaços que remetem às recordações, os quais, também, estão fortemente relacionados à reconstrução memorialística. Ainda sobre a memória, desenvolvo uma discussão relacionando-a com o trauma, em uma abordagem que explora a constituição e as consequências das memórias traumáticas.

---

<sup>4</sup> Sendo a categoria de identidade muito ampla, trabalho com a perspectiva da identidade como uma construção contínua, fruto de relações das quais os sujeitos se alimentam, não sendo inerente aos indivíduos.

Ao pensarmos nas discussões memorialísticas na contemporaneidade, há um consenso de que a memória é uma reconstrução, como é debatido por alguns autores, tal como Joël Candau (2016). Ou seja, a memória sofre as interferências do tempo e não pode ser resgatada em sua plenitude, sendo moldada por nossas experiências.

Do mesmo modo, as identidades, amparadas por um vasto leque teórico, são vistas como representações fluídas, em constante mutabilidade, decorrente de nossas experiências, como aponta Michael Pollak (1992) ao relacioná-las às imagens que construímos no decorrer da vida. Quanto à temática do espaço, posso ressaltar a relação dos espaços com a memória. Michael Pollak (1992) nota que há espaços que carregam grandes representações simbólicas, ao passo que inspiram recordações.

Além disso, refletindo sobre uma personagem que carrega lembranças dolorosas da infância, é notório que essas recordações ainda a perturbam, a ponto de ser incômodo recordar, se tratando de uma dor permanente dentre os sentimentos dela. Diante dessa temática, reflito sobre as experiências traumáticas de Elaine, que são entendidas como uma ferida que não se cura — ao recorrer a autores como Jeanne Marie Gagnebin (2009) e Seligmann-Silva (2008), entre outros.

Portanto, a partir desses pressupostos, e elencados a outras discussões teóricas, discuto sobre a constituição e relação de todos os elementos listados na trajetória da protagonista.

Por conseguinte, no segundo capítulo desta dissertação, intitulado “Papéis de gênero e *Künstlerroman* em *Olho de gato*”, trabalho com a temática de gênero, por se tratar de um romance evidentemente crítico em relação às opressões de gênero, além de ser de autoria feminina, o que evoca o lócus de enunciação e ainda a politização da autora em relação à histórica subalternidade feminina e à constante luta por direitos iguais das mulheres. Nesse capítulo abordo as opressões sofridas pela personagem Elaine, analisando-as sob o viés crítico das teorias feministas, com discussões acerca das opressões de gênero.

Refletindo sobre os estudos de gênero observo que as imposições, e consequentes opressões agregadas ao gênero feminino — as quais estão presentes no romance analisado — ainda são muito constantes em nossa sociedade. Assim como Naomi Wolf (2020) discute em *O mito da beleza*, a mística do padrão de beleza e de comportamento feminino ainda tem grande força na sociedade contemporânea. Pensando nisso, pude refletir sobre as consequências dessas expectativas para as mulheres, com autoras que discutem sobre feminismo e abordagens de gênero, tais

como Naomi Wolf (2020); Judith Butler (2003); e Simone de Beauvoir (1967), dentre outras.

Além disso, ainda no segundo capítulo desta dissertação, abordo o conceito de *Künstlerroman*, o qual delinea, em grande parte, a formação da personagem protagonista (uma artista). Do mesmo modo, exploro esse conceito agregado à autoria feminina, estudo que vem sendo desenvolvido e está intimamente vinculado às temáticas desta pesquisa. A protagonista Elaine tem a produção artística inspirada nas vivências rememoradas na narrativa. Essa produção reflete todo o trajeto da personagem e ainda reflete a representação dessas experiências para ela, por isso se fez necessária uma análise sobre a constituição dessas obras, com o viés teórico do *Künstlerroman*, além de uma associação com a autoria feminina, por se tratar da personagem feminina em questão.

A princípio é possível observar o *Künstlerroman* como um gênero ou subgênero do romance (denominações debatidas por alguns teóricos) que envolve as vivências da personagem com o conhecimento artístico. Eliane Campello (2003) define esse termo como “romance de artista” e discute-o em conjunto com o tema da autoria feminina. Nota-se, a partir das discussões de Campello (2003), que tanto na criação, quanta na avaliação do *Künstlerroman* há a predominância masculina, e que se observado pela ótica feminina poderemos ter outras diversas e diferentes possibilidades de análise e interpretação desse gênero (denominação que adotamos para esse conceito nesta pesquisa). Sendo assim, para essa discussão, levantei aspectos teóricos de autoras/es, como Eliane Campello (2003); Solange Oliveira (1993) e Jorge Santana (2003) dentre outras/os.

Quanto ao meu intuito, nesta dissertação, viso a reflexão sobre algumas das temáticas envoltas no romance analisado, a fim de ampliar as pesquisas literárias e explorar os traços sociais presentes na obra de uma das agraciadas escritoras da contemporaneidade.

Ressalto, ainda, que esta dissertação é inspirada em conhecimentos prévios que se estendem desde a graduação, em projetos de iniciação científica e trabalho de conclusão de curso. Nesse percurso, desenvolvi pesquisas sobre memória e identidade em dois romances memorialísticos: *Formas de voltar para casa*, do escritor chileno Alejandro Zambra e o *corpus* desta pesquisa — o romance *Olho de gato* — de Margaret Atwood. Em ambas pesquisas discuti sobre as imbricações memorialísticas e identitárias, ressaltando a força simbólica dos espaços, que

remetem as memórias. A partir dessas pesquisas pude ampliar as discussões acerca da memória e da identidade, além de abarcar novas temáticas que permeiam as narrativas de Atwood.

A temática do trauma ficava cada vez mais evidente no decorrer das leituras e análises do romance canadense, por abordar uma personagem que sofreu experiências dolorosas e determinantes para a trajetória dela, a ponto de interferir na relação da personagem com a cidade de Toronto e refletir intimamente na formação artística dela.

Já os estudos feministas, com as abordagens de gênero, além de serem inspirados pela narrativa crítica de Atwood, são frutos de inquietações pessoais, por ser uma abordagem evidentemente denunciativa em relação aos percalços enfrentados pelas mulheres, ainda na sociedade de hoje. O enfrentamento da protagonista de *Olho de gato* é o reflexo cultural de uma sociedade que caminha, vagarosamente, rumo a conquistas que deveriam ser mínimas para as mulheres, como o respeito a liberdade de escolha e a valorização feminina dentro dos campos intelectuais e artísticos, entre múltiplas outras.

Quanto ao *Künstlerroman*, como já foi dito, se tornou necessário, nesta pesquisa, pela evidente representação da personagem protagonista, que é uma artista. A formação artística da personagem Elaine arquiteta o romance, pois os quadros da pintora refletem toda a trajetória dela. Desse modo, vida e arte se integram na formação da protagonista-artista.

Além disso, a junção do gênero *Künstlerroman* com a autoria feminina enriquece a pesquisa, por se tratar de um romance que fora escrito por uma mulher e contém traços evidentes relativos à formação de artista, que se configura como o gênero em questão. No mais, a escrita feminina, nesse contexto, amplia as relações e construções acerca do *Künstlerroman*, se agregando a notória representação da personagem diante de seus enfrentamentos.

Portanto, após o ingresso no programa de pós-graduação, meu objetivo foi a ampliação dos estudos mnemônicos e identitários no romance de Atwood, além de agregação de novas temáticas, para uma leitura crítica e teórica de *Olho de gato*, temáticas essas que são eminentes na percepção da narrativa, além de serem inquietantes na sociedade atual. Com isso exploro um aporte teórico que abrange discussões clássicas e contemporâneas.

Contudo, é válido salientar que ao fazer essa leitura do romance, focando em algumas das abordagens presentes em *Olho de gato*, me reporto a apenas um recorte quanto à temática dessa obra, se tratando de uma narrativa extensa e repleta de abordagens notáveis.

## 1 DISCUSSÕES MEMORIALÍSTICAS E IMBRICAÇÕES IDENTITÁRIAS

A memória é uma das faculdades que compõe a essência humana, tendo em vista que é por meio dela que os indivíduos podem compreender e reafirmar quem são, ou mesmo quem se tornaram, pela reconstituição de suas experiências. No entanto, a relevância dessa faculdade não advém do pensamento contemporâneo, pois desde a antiguidade clássica,

[o]s Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. E a testemunha inspirada dos "tempos antigos", da idade heróica e, por isso, da idade das origens (LE GOFF, 1990, p.438).

Nesse sentido, ressalto que, ainda na Grécia antiga, a memória era associada a um valor essencial para vida dos seres humanos, tendo em vista que ela era personificada em uma poderosa divindade. Mnemosine agraciava os gregos com as recordações, concedendo aos aedos o dom da rememoração de grandes feitos heroicos.

Em contraste com a memória há a Letes, “uma divindade feminina que forma um par contrastante com Mnemosyne” (WEINRICH, 2001, p. 24), deusa que representava o esquecimento antes de se tornar o rio do Hades: Lete. O rio Lete, na mitologia grega, é o “rio do submundo que confere esquecimento as almas dos mortos” (WEINRICH, 2001, p. 24), liquidando as memórias de quem se banha ou bebe de suas águas.

Além disso, mesmo após o vigor do período mitológico, a discussão sobre a relevância da memória se estendeu aos estudos de filósofos da antiguidade, como Platão (discípulo de Sócrates), que, em *Fédon*, afirmou ser a memória um saber conquistado espiritualmente, no Mundo da Ideias, antes mesmo do nascimento. O filósofo ainda defendeu que esse conhecimento poderia ser retomado no decorrer da vida, por meio de uma série de estímulos no Mundo Sensível. Ou seja, na teoria da reminiscência platônica acreditava-se que o conhecimento não era aprendido e sim rememorado.

Já em *Teeteto*, Platão, ainda através de Sócrates, utiliza a metáfora do bloco de cera para abordar o tema da memória. O filósofo toma como exemplo um “cunho

de cera” que é particular de cada pessoa, podendo ser mais ou menos consistente e puro. Neste bloco de cera são feitas impressões e reimpressões, porém, restam os vestígios impressos nas várias camadas, e “[d]o que fica impresso temos a lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos” (PLATÃO, 2001, p. 110).

Assim, pode-se interpretar essas impressões como camadas de experiências que se unem e podem ser recordadas. Do mesmo modo, Aristóteles, em seu tratado *Da memória e da revocação*, toma como exemplo a particularidade das pessoas ao adquirirem e retomarem a memória, afirmando que

em alguns indivíduos, devido à paixão ou devido à idade, a memória não se processa mesmo sobre um estímulo intenso, como se o estímulo ou sinete fosse aplicado a uma água corrente; por outro lado, no caso de outros, devido ao desgaste semelhante ao de velhas paredes nas construções ou devido à dureza da superfície receptora, não ocorre a impressão (ARISTÓTELES, 2012, p. 78).

Logo, posso compreender, até aqui, que, com base nesse conceito filosófico, a memória na antiguidade clássica era tratada como um saber internalizado, fruto de um armazenamento subjetivo em relação aos indivíduos, visto que alguns podiam armazenar mais que outros.

Por sua vez, Santo Agostinho (2004), no período da concepção cristã, faz uma releitura da teoria mnemônica de Platão acerca do saber inato, a qual abordei inicialmente. No entanto, diferentemente de Platão, o estudioso afirma que o conhecimento nos é dado por Deus na hora do nascimento e é apenas recordado no decorrer da vida. O filósofo religioso ressalta, do mesmo modo, que a memória estreita a ligação entre o homem e Deus, e a compara como um palácio – cheio de repartições – em que se encontram as recordações. Ainda assim, é possível perceber a unanimidade filosófica a respeito do conceito de memória como um conhecimento inato e essencial no homem para se constituir como um indivíduo.

Já com a modernização, a evolução das concepções e a introdução de novos materiais destinados a escrita, atualizam-se também as metáforas relacionadas a lembrança e ao esquecimento. Na metáfora, supracitada, do bloco de cera, que fora desenvolvida por Platão na antiguidade, nota-se que as várias impressões são como as memórias, pois depois de diversas experiências consecutivas restam apenas os

vestígios que vão se perdendo com tempo, assim como se constitui, também, a metáfora do palimpsesto<sup>5</sup>. Contudo, com a modernidade, há atualizações, tal como

[a] metáfora do *apagar* ou do *deletar* [que] acompanha a reflexão sobre o esquecimento desde a Antigüidade até a era dos utensílios modernos para escrever e calcular da elaboração eletrônica de dados. Assim, a tecla de *deletar* tornou-se uma das mais importantes do computador; mas aí de nós se for usada de modo errado ou na hora errada, pois então acontece a perda do programa, pesadelo temido de todo usuário (expresso na metáfora comum da *cova* ou *buraco*). É a morte do trabalho intelectual realizado, e o recordado ou armazenado toma no *túmulo* do esquecimento (WEINRICH, 2001, p. 23, grifos do autor).

Além disso, os estudos memorialísticos continuaram sendo amplamente debatidos na modernidade (sob diversas abordagens), mas com outro viés, o de reconstrução de nossas experiências. Maurice Halbwachs (1990, p. 71), por exemplo, em seu livro intitulado *Memória coletiva*, entende a memória como uma reconstrução do passado, que é investida de empréstimos do presente. Do mesmo modo, Joël Candau (2016, p.9), no livro *Memória e identidade*, menciona existir um consenso de que a memória é uma reconstrução que se atualiza constantemente, e não uma reconstituição efetiva do passado, pois a memória sofre as interferências do tempo e não pode ser resgatada em sua plenitude.

Em vista disso, é válido notar que nesse processo de reconstrução há, também, a seletividade, pois, como afirma Ecléa Bosi (1979, p. 3), no livro *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, “[a] memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”. Nessa mesma perspectiva, Michael Pollak (1992, p. 204), em seu ensaio *Memória e identidade social*, assinala que a memória é alvo de um processo de organização, que pode ser consciente ou inconsciente, ou seja, ela vai se modificando com o passar do tempo, selecionando e reassimilando as recordações de acordo com as vivências dos indivíduos.

Pollak (1992, p. 201) afirma ainda, sobre a memória, que mesmo que ela seja “um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa”, nos anos 20-30 o francês Maurice Halbwachs já havia pontuado que a memória deve ser entendida, sobretudo, “como um fenômeno coletivo e social” (POLLAK, 1992, p. 201).

---

<sup>5</sup> Pergaminho que, na antiguidade, era raspado para dar lugar a novas escritas, porém, nele, permaneciam os vestígios das escritas anteriores, como camadas sobrepostas. Assim, foi comparado, também, às memórias, que são constituídas pelas experiências e vão sendo sobrepostas, tal como é explorado por Aleida Assmann (2016), em *Espaços da recordação*.

Voltando a Maurice Halbwachs, o teórico discutiu o tema da memória defendendo a predominância da coletividade, pois “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (1990, p. 26). Contudo, o autor discute, também, sobre a subjetividade dessas lembranças, afirmando que, mesmo em memórias compartilhadas, há um modo subjetivo de se armazenar podendo essas recordações variar quando retomadas por cada indivíduo, tendo em vista que, a memória poder ser mutável de acordo com o tempo e com as experiências sofridas por cada indivíduo.

Ainda pensando na constituição do conceito de memória na modernidade, posso ressaltar, sobretudo, um fator determinante: a identidade, que Michael Pollak (1992, p. 204), define como uma imagem que criamos de nós mesmos, como uma representação que construímos no decorrer da vida. Já Manuel Castells (1999, p. 22) afirma que a identidade pode ser entendida como a “fonte de significado e experiência de um povo”. Nesse sentido, é possível observar, inicialmente, que a identidade está sendo notada aqui como um processo contínuo de construção, fruto de experiências individuais e/ou coletivas.

Além disso, assim como nos estudos memorialísticos, também é possível se referir a subjetividade e mutabilidade nos estudos identitários. Kathryn Woodward (2012, p.8), no livro *Identidade e diferença*, entende que as identidades são construídas por meio de relações e por diferentes experiências que as pessoas vivenciam na sociedade, ou seja, as identidades são marcadas pelas distinções, interações e comparações entre os indivíduos. Além disso, Woodward aborda a relação dos indivíduos com o que eles consomem, sendo símbolos representativos nas demarcações de identidades.

Destarte, compreendo, que nesse processo de rememoração e (re)construção, a memória e a identidade estão estreitamente unidas. Como nota Joël Candau (2016, p. 10), elas estão em um diálogo contínuo nas trajetórias de vida dos indivíduos, de modo que as identidades são nutridas pelas memórias e, ao mesmo tempo, as memórias constituem as identidades.

Sobre isso, Michael Pollak (1992, p. 204) também afirma haver uma forte ligação entre os estudos mnemônicos e identitários, pois, como nota o autor, a memória tem papel fundamental na constituição da identidade, sendo ela a faculdade

que oferece a sensação de coerência nas trajetórias dos indivíduos. Nesse sentido, é possível salientar que a visão que uma pessoa tem de si mesma é fruto das experiências que ela vivencia no decorrer da vida.

Do mesmo modo, Jacques Le Goff (1990, p. 476) afirma que “[a] memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Ou seja, não há formação de identidade sem memória, assim como a existência da memória está imbricada à identidade.

Já em *Espaços da recordação*, com Aleida Assmann (2016, p. 23), percebo que essa relação está envolvida também com as práticas culturais, já que é por meio das recordações que um povo preserva e perpetua suas identidades. Além disso, a autora destaca meios de preservação dessas identidades, como os monumentos, que podem conservar a identidade de um povo impedindo que as memórias caiam no esquecimento.

Retomando a reconstrução memorialística, reflito, ainda, a partir de Ecléa Bosi (1979, p. 8) (com base na teoria de Bergson) sobre nossas percepções, as quais estão sempre investidas de vestígios do passado, de modo que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”, pois nossas concepções do presente estão em um diálogo contínuo com as apreensões do passado. Diante disso, reflito, também, sobre a memória com uma reconstrução contínua, que se atualiza em decorrência das constantes experiências vivenciadas. Assim, discuto, adiante, o conceito de memória como uma faculdade, constantemente, atingida e moldada pelo tempo, pois as experiências do passado não podem retornar de forma plena, diferente disso, elas são reconstruídas sob novas interpretações, as quais são nutridas pelas novas experiências.

### **1.1 Análises mnemônicas e identitárias em *Olho de gato***

Tomando, aqui, a conceituação memorialística associada a constante reconstrução e mutabilidade, é possível ressaltar que

a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força

subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1979, p. 9).

Em outras palavras, a memória evoca o passado, atribuindo-lhe acréscimos do presente, que se integram e reestruturam as experiências vivenciadas. Nesse sentido, ressalto que a narradora de *Olho de gato* rememora, na maturidade, experiências determinantes para a formação identitária dela, mas sob um novo viés de compreensão (de uma mulher amadurecida). Ainda assim, a personagem madura narra, retomando as vozes da juventude, como se o tempo não tivesse se passado.

A narrativa *Olho de gato* evoca vozes da infância, juventude e da vida adulta da personagem Elaine, período em que ela residia na cidade de Toronto. São narrativas construídas no presente do indicativo, como se as Elaines do passado ainda fossem vigentes na voz da narradora madura, uma pintora cuja formação artística foi grandemente inspirada pelas recordações da infância. Ou seja, há uma união de vozes que se fundem e se revezam, assim como ocorre na narrativa polifônica<sup>6</sup> de Machado de Assis, *Dom Casmurro*<sup>7</sup>.

Nesse sentido, há a Elaine criança; a Elaine em seu processo de amadurecimento e formação como artista; e a Elaine como uma senhora que retoma todo esse processo de trauma e amadurecimento, na tentativa de reassimilar todas as experiências, resignificando as próprias identidades.

Desse modo, é possível compreender que a narrativa de Elaine sobre a infância se utiliza do tempo “presente” em decorrência das experiências marcantes que a narradora vivenciou, as quais ela não conseguiu superar. Portanto, a pintora se sente dependente e, constantemente, sujeita as vivências das Elaines da infância e juventude. A personagem sente o desejo de elucidar o que marcou a vida dela, de libertar a garota que ficou estagnada no passado vívido de Elaine — por meio da narrativa.

O período que influenciou grande parte da vida e obra da personagem Elaine é referente aos anos 40, fazendo um intertexto histórico com o fim da Segunda Guerra

---

<sup>6</sup> Pensando no conceito de polifonia em *Olho de gato*, observo a discussão bakhtiniana acerca da prosa romanesca. Mikhail Bakhtin (2013) surge com o conceito de romance polifônico, ao analisar a escrita de Dostoiévski, caracterizando a polifonia, nesse sentido, como a coexistência de diversas e dispersas vozes ideológicas que permeiam os romances, junto à voz do autor.

<sup>7</sup> Em *Dom Casmurro* há uma narrativa em 1ª pessoa, na qual se intercalam três vozes da mesma personagem (protagonista). Essa personagem oferece o seu ponto de vista, assumindo o posicionamento de três fases da vida: a do garoto Bentinho — a do jovem Bento Santiago — e a de Dom Casmurro, que já se encontra envelhecido.

Mundial (1945). Nesse período, a personagem havia acabado de se mudar para uma casa em Toronto, levando-se em conta que, antes do fim da guerra, ela e a família não tinham moradia fixa e viviam migrando de um lugar para outro no Canadá. O novo período não foi satisfatório para a narradora, e isso decorre das vivências que ela obteve nessa fase, ao sofrer com a perversidade de três garotas, as primeiras amigas da pequena Elaine — Grace, Carol e Cordelia — sendo Cordelia a que mais marca a vida da protagonista, exercendo sobre ela uma dominação capiciosa.

A personagem, ainda menina, era oprimida de várias formas, principalmente pela ingenuidade dela em relação aos construtos femininos e pelo silenciamento característico da representação da infância. Tal silenciamento, no período infantil, pode ser observado nas considerações de Anderson Luís Nunes da Mata — em sua tese de doutorado intitulada *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*, na qual o pesquisador aponta as evoluções, as fundamentações e construções de conceitos agregados a infância, além de sua relação com a literatura. Nesse sentido, Mata (2006, p.18) afirma, previamente, que “[a] infância seria então algo que se fala, mas não um local a partir do que se fala”. Com isso, entendo o caráter “cultural” construído sobre a irrelevância da fala infantil para expressão, o que propicia as violências.

Assim, por não saber como lidar, ou mesmo se expressar, a infância se tornou marcante e angustiante na vida dessa protagonista, que rememora a própria trajetória na cidade de Toronto.

Esse período está relacionado aos oito e nove anos de idade de Eliane e é descrito como formativo para ela, como pintora: “muitas das minhas cores são cores dos anos quarenta” (ATWOOD, 2007, p. 101), confessa ela. As vivências dessa personagem são formadoras e constituintes da artista e da mulher que ela se tornou, levando-se em conta que a identidade é constituída simultaneamente com a memória por meio das experiências, o que pode ser visto na esteira de Michael Pollak, que afirma ser a memória

um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204).

Com isso, pode-se perceber como essa estreita ligação, entre memória e identidade, se configura na formação da personagem central do romance, já que a

relação se constrói por meio das experiências que ela armazena, as quais são determinantes para a sua formação.

Em relação às recordações da pintora há uma representação marcante nesse trajeto, um objeto rememorador: a bola de gude “olho de gato”. Como afirma Ecléa Bosi (1979, p. 441), “os objetos resguardam as memórias, representando as experiências de seus possuidores”. A bola de gude olho de gato, que Elaine possuía, era um objeto que tinha uma significação especial para ela, por ser um objeto diferente dos outros, com características particulares. Posso ainda descrevê-lo como um “objeto biográfico”. Este conceito de objeto é discutido por Ecléa Bosi (1979, p. 441), que recorre a explicação de Viollete Morin para falar de objetos que “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida”.

A personagem carregou a bola de gude consigo por muito tempo, durante a infância, e depois de reencontrá-lo na fase adulta, consegue reconstruir memórias da infância, como é recordado por ela em um diálogo com a mãe, já na fase adulta: “Uma bolinha de gude! – diz minha mãe, com uma risadinha – você se lembra daquelas bolas todas que Stephen costumava colecionar? – Sim – digo. Mas essa era minha. *Olho para dentro dela e vejo toda a minha vida*” (ATWOOD, 2007, p. 408, grifo meu). Elaine e a mãe encontram a bola de gude, ao manusearem alguns objetos antigos, que se encontram na casa em que elas moraram há anos – período da infância de Elaine. Esse objeto em particular (olho de gato) representa para ela uma significação especial, remetendo as vivências do passado, pois “as coisas que modelamos durante anos resiste[m] a nós com sua alteridade e toma[m] algo do que fomos” (BOSI, 1979, p. 362).

Nesse sentido, é notório que o objeto olho de gato, além de ser um objeto de recordação, reflete intimamente na imagem da protagonista, que se diferia das amigas da época. Assim como Elaine, olho de gato era distinto e sensível, pois era um objeto de vidro. A artista, que se diferencia de todos os padrões e expectativas, podia ver seu reflexo na pequena bola de gude. Mas, ao mesmo tempo, esse objeto representava um escape, ou apoio, diante dos sentimentos frustrados e confusos de Elaine em relação às amizades:

Ela [Codelia] não sabe o poder que este olho de gato tem para me proteger. Às vezes, quando estou com ele, consigo enxergar como ele enxerga. Posso ver as pessoas se movendo como bonecas animadas, abrindo e fechando a boca sem que saiam palavras lá de dentro. Posso contemplar suas formas e

tamanhos, suas cores, sem sentir nada por elas. Só estou viva por mim mesma (ATWOOD, 2007, p. 153).

A menina Elaine, que ganha voz nesse momento, relata a representação da distinta bola de gude para ela. Olho de gato se configura como um objeto que representa a personagem em rememoração, significação e substância, sendo representativo distinto e sensível.

Refletindo ainda sobre essas recordações da personagem, posso pontuar outro fator presente na narrativa: a subjetividade, como afirma Maurice Halbwachs “quando evocamos juntos diversas circunstâncias, de que cada um de nós se lembra, e que não são mais as mesmas, ainda que elas se relacionem aos mesmos eventos; não conseguimos nos pôr a pensar e a lembrar em comum, e os fatos passados não têm mais o mesmo relevo” (1990, p. 25). Neste sentido, é possível compreender que a memória é seletiva, pois a memória dos indivíduos é armazenada de acordo com a subjetividade que cada um possui.

A personagem Elaine, afetada pelas recordações do passado, adquire uma forte ligação com as experiências da infância, sendo uma experiência formadora e traumática. Por isso, ao rememorar as vivências do passado com o irmão, na fase adulta, eles não compartilham da mesma intensidade, mesmo nas memórias que vivenciaram juntos. Há uma subjetividade gerada pelo modo particular que cada um armazenou e pela relevância que determinadas experiências significam para cada um deles:

— Lembra aquela canção que você costumava cantar? — digo. — Durante a guerra. Às vezes, você só assoviava. “Chegando numa asa e numa oração”? Ele faz um ar perplexo, franze a testa. — Acho que não — ele diz. — Você costumava desenhar todas aquelas explosões. Você pegou emprestado o meu lápis vermelho, porque o seu estava gasto. Ele olha para mim, não como se não se lembrasse destas coisas, mas como se estivesse espantado por eu me lembrar. — Você devia ser bem pequena na época — ele diz. Imagino como seria para ele ter uma irmãzinha sempre atrás. [...] — Lembra aquele pote de bolinhas de gude que você enterrou, debaixo da ponte? — digo — Você nunca quis me contar porque fez aquilo. [...] — Acho que me lembro disso, como se não quisesse muito recordar seu eu antigo, mais jovem. Perturba-me o fato de ele conseguir se lembrar de algumas coisas a respeito de si mesmo, mas não de outras. De que as coisas que ele esqueceu ou perdeu só existam agora para mim. Se ele se esqueceu de tanta coisa, por que eu não esqueci? (ATWOOD, 2007, p. 343).

A personagem indaga-se sobre o esquecimento do irmão, ou mesmo sobre a falta de interesse que ele demonstra quanto aos episódios rememorados. Logo, é

possível perceber que mesmo que tenham compartilhado da mesma experiência, eles a conservaram com perspectivas particulares e distintas, possivelmente decorrentes da relevância do acontecimento na vida de cada um deles. Isso pode ser identificado na valorização das bolas de gude por parte de Elaine, enquanto que Stephen não atribuía o mesmo valor.

A garota investia, sobre o objeto, uma grande significação pessoal, representando até mesmo a proteção dela: “Guardo o meu olho de gato no bolso, onde posso segurá-lo. Ele fica na minha mão, valioso como uma jóia, olhando através de osso e pano, com seu olhar imparcial. Recorrendo ao seu poder, eu me retiro para dentro dos meus olhos” (ATWOOD, 2007, p. 167), confessa a personagem. Nesse sentido, noto, mais uma vez, que esse objeto, em especial, era carregado de valores subjetivos e significativos na vida de Elaine.

Essas experiências subjetivas de Elaine sobrevivem ao tempo, por ter uma significação especial para a personagem. Como sinaliza Ecléa Bosi, “[a] lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios” (1979, p. 15). Esse passado é essencialmente formador para a personagem, de modo que, se faz vigente na imaginação dela.

Quanto ao retorno da pintora à Toronto, para a exposição de sua arte, se configura como a oportunidade de rememorar todas as experiências que marcaram a vida dela, da vida adulta e, principalmente, da infância, que a persegue. Nesse regresso, Elaine se refere ao sentimento que alimenta pela cidade de Toronto: “Não sou assim em outros lugares, não fico tão mal. Eu não devia ter voltado aqui, a esta cidade que tem raiva de mim. Achei que poderia derrotá-la. Mas ela ainda tem poder, como um espelho que mostra apenas a metade deformada do seu rosto” (ATWOOD, 2007, p. 420).

Assim, ao regressar a Toronto, Elaine se depara com as memórias que estavam adormecidas. Pensando nisso, resalto as palavras de Maurice Halbwachs (1990, p. 25), pois ao discutir sobre o tema da memória, o estudioso nota que

quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como

se confrontássemos vários depoimentos: e porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo.

Com essas reconstruções empreendidas pela narradora, ela se apoia no presente para entender o angustiante passado. Como Halbwachs afirma “[a] lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (1990, p. 71).

A cidade que Elaine viveu na infância, mesmo visualizada por outro ângulo, ainda lhe assombra, ao ponto de ela tentar, em alguns momentos, se esquivar das lembranças: “Penso em fugir pelos fundos. Eu poderia enviar um telegrama depois, alegando doença. Isto daria origem a boatos: uma doença invisível, incurável, o que me livraria para sempre de coisas como esta” (ATWOOD, 2007, p. 420).

Contudo, o reencontro com as recordações se torna inevitável, pois a personagem vê a necessidade de se livrar dos espectros que rondam o seu imaginário em Toronto. Diante disso, é possível entender que as memórias que a personagem reconstrói sofreram as interferências do tempo e das experiências, que são de uma mulher amadurecida, que carrega traumas adormecidos. Isso ocorre em conjunto com as identidades, que podem ser ressignificadas e reconstruídas no decorrer da vida. Pensando nisso, percebo que as lembranças de Elaine estão calcadas na identidade que ela constituiu, assim como a identidade da personagem se constitui pelas experiências que ela vivenciou, as quais ela armazena na memória.

Sobre as vivências traumáticas de Elaine, na infância, se iniciam quando a garota se depara com novos hábitos e construtos da sociedade. A protagonista, ao conhecer uma das garotas (Grace Smeath) que iria oprimi-la posteriormente, começa a frequentar uma igreja protestante, por influência de Grace e da antagonista sra. Smeath (mãe da Grace). Elaine sequer entendia a experiência religiosa pela qual passava, ela queria apenas conhecer o que estava oculto, transitar por práticas distintas que antes eram desconhecidas para ela. Além disso, a garota queria conquistar uma moral como a das “meninas” daquela época, por mais que isso parecesse muito chato para uma criança, que não sabia lidar com essas concepções.

Elaine, na época que teve essa amizade com Grace Smeath, Carol Campbell e Cordelia (a líder do grupo), passou por momentos traumatizantes, e se surpreendeu

ainda mais com a descoberta da participação da sra. Smeath nos assédios, uma senhora descrita, a princípio, como uma “boa mulher”<sup>8</sup>, que seguia preceitos religiosos. Isso ocorreu quando a garota ouviu um diálogo entre a sra. Smeath e a tia de Grace: “Você não acha que elas estão sendo duras demais com ela? — diz tia Mildred. A voz dela é satisfatória. Ela quer saber quão duras. — É castigo de Deus — diz a sra. Smeath. — É bem feito para ela” (ATWOOD, 2007, p. 190).

Fica perceptível, assim, que a falta de apego religioso de Elaine, e da família dela, era um dos fatores julgados pela sociedade local como desviantes das condutas de “boa família”. Desse modo, por falta de malícia, a menina não sabia lidar com essa sociedade, mesmo querendo pertencê-la. Até o momento da descoberta em relação a sra. Smeath, as agressões eram coisa de crianças, como relata Elaine:

O que odeio não é Grace nem Cordelia. Não consigo ir tão longe. Odeio a sra. Smeath, porque eu achava que era um segredo, algo que acontecia entre meninas, entre crianças, não é. Foi discutido antes, e tolerado. A sra Smeath soube e aprovou. Ela não faz nada para impedir. Ela acha que é bem feito para mim (ATWOOD, 2007, p. 190).

Com a decepção e incompreensão da garota em relação às agressões psicológicas e aos julgamentos demasiados que recebia, que eram arquitetados pela sra. Smeath, Elaine começa a alimentar sentimentos que mais tarde refletem amplamente na formação artística dela. A personagem, posteriormente, produz várias obras inspiradas na sra. Smeath, como uma forma de criticar a senhora que parecia ser benevolente e “religiosa”. Ela se vinga por meio de suas pinturas, mas também como narradora, contando a sua história.

A imagem da sra. Smeath fazia parte vigente das memórias angustiantes da personagem, se constituindo como uma forte recordação que a garota resguardou. Desse modo, é válido notarmos que as memórias, como afirma Michael Pollak (1992, p. 204), são alvos de um processo consciente ou inconsciente de organização e seletividade, decorrente da subjetividade que os indivíduos investem-na.

Diante disso, é possível refletir, ainda, sobre a identidade dessa personagem, que foi moldada pelo tempo, em conjunto com as memórias, e marcadas por esse período incisivo: a infância de Elaine. Pensando nas reflexões de Pollak (1992, p. 204),

---

<sup>8</sup> De acordo com as construções patriarcais e segregadoras que eram alimentadas por parte da sociedade na época, referentes ao comportamento das mulheres e das famílias, as quais mantinham um padrão social “dito como certo”.

as nossas experiências refletem em quem somos, apesar de não serem concepções fixas, pois podem ser resignificadas com o tempo. Entendo, com isso, que o período infantil de Elaine reflete na identidade que ela constituiu ao longo da vida, pois são recordações determinantes para a trajetória da personagem.

Além disso, posso observar outro fator determinante nas relações da personagem central: as distinções identitárias, as quais são frutos das variadas experiências na vida dos indivíduos. Esse fator pode gerar estranhamentos, pois as identidades que fogem as expectativas sociais são vistas como desviantes. Kathryn Woodward (2012 p. 32) escreve que as “identidades diferentes podem ser construídas como ‘estranhas’ ou ‘desviantes’”, assim como eram vistos os costumes de Elaine em relação a outras meninas, sendo fruto das distintas experiências que elas obtiveram.

Um bom exemplo é Carol Campbell, uma das amigas da protagonista. Carol repudia os répteis ao visitar o trabalho do pai de Elaine (um entomologista), enquanto que essa aversão não faz sentido para a personagem central, que se surpreende ao ver a reação de Carol: “ela faz um som que soa como ‘Eca’ e diz que não vai querer tocar nelas. Fico surpresa com isto; fui desencorajada a ter estes sentimentos por tanto tempo, que agora não tenho mais” (ATWOOD, 2007, p. 62), narra ela. A relação de Elaine com o corpo era algo visceral, diferente das meninas de sua época, que estavam alimentadas pelas condutas sociais femininas<sup>9</sup>. Do mesmo modo, Elaine estranhava os construtos destinados às meninas daquela época, tais como recortar catálogos *Eaton* e brincadeiras sobre maternidade e cuidados domésticos, que eram praticadas pelas garotas de seu novo convívio.

Essas construções se articulam desde o início da vida e decorrem das distintas experiências que os indivíduos vivenciam em suas trajetórias, se projetando nas identidades de quem as experimenta e as perpetua, o que, portanto, não significa que Elaine não tenha nenhuma perversidade, mas sim que ela foi capturada pela perversidade do outro, no caso, principalmente, pela maliciosa Cordelia.

Sobre a identidade Benhur da Costa (2005, p. 83), afirma ser “um processo reflexivo construído por relações sociais”. Dessa forma, “[a]s identidades são construídas e manipuladas constantemente a partir das relações sociais estabelecidas em diferentes grupos com que os indivíduos convivem em seu cotidiano”. Ou seja, as identidades são moldadas pelas relações de convivência.

---

<sup>9</sup> Como a delicadeza, fragilidade e outras atribuições aos gêneros binários.

Nem mesmo a família de Elaine se encaixava no padrão convencional da sociedade em que ela acabara de se inserir, como é narrado pela protagonista sobre a própria mãe:

Minha mãe não é igual às outras mães, ela não combina com o conceito delas. Ela não habita a casa do modo como as outras mães habitam; ela é aérea e difícil de prender. As outras não vão patinar no rink do bairro, nem passeiam sozinhas pelo desfiladeiro. Elas me parecem adultas de um modo que minha mãe não é. Penso na mãe de Carol com seu twin set, seu sorriso cético, na de Cordelia com seus óculos pendurados numa corrente e seu ar vago, na de Grace com seus grampos e seu avental. Minha mãe vai aparecer na porta da casa delas, usando calças compridas, carregando um buquê de ervas daninhas, incongruente (ATWOOD, 2007, p. 168).

Assim como Elaine, a mãe dela não via sentido nessas práticas sociais, pois o contexto em que a família vivenciou, por muito tempo, se distanciava desses construtos. Ainda assim, a mãe da garota se sentia impotente diante das angústias da filha, pois era perceptível que Elaine não estava satisfeita com a impetuosa amizade. A mãe da garota não sabia o que fazer diante do comportamento da filha, até porque elas não tinham um diálogo concreto quanto aos fatos que Elaine preferia omitir. Mas a mãe, pensando ser algo que envolvia somente as crianças, não sabia como lidar com os acontecimentos, pelo contrário, notando a fragilidade da menina, ela ansiava que a própria filha se defendesse, sem saber ao certo o que estava ocorrendo. Essas deduções, da mãe de Elaine, são relatadas em um diálogo entre as duas, no qual o assunto é introduzido pela fala da mãe:

— Quando eu era pequena, e os garotos nos xingavam, costumávamos dizer: “Paus e pedras quebram meus ossos, mas nomes feios nunca nos afetarão” — ela diz. Movimenta o braço vigorosamente, misturando, eficiente e forte. — Elas não me xingam — digo. — Elas são minhas amigas. — Eu acredito nisto. — Você tem que aprender a se defender — diz minha mãe. — Não deixe que elas mandem em você. Não seja fraca. Você tem que ter mais espinha dorsal. [...] Penso nas sardinhas e sua espinha dorsal. Você pode comer a espinha dorsal delas. Os ossos se desfazem entre seus dentes; basta um toque, e eles desmoronam. A minha espinha dorsal deve ser assim: quase inexistente. Sou culpada pelo que está acontecendo comigo, por não ter mais espinha dorsal. Minha mãe larga a vasilha e me abraça. — Eu gostaria de saber o que fazer — ela diz. Isto é uma confissão. Agora sei com certeza o que já suspeitava: com relação a este assunto, ela é impotente (ATWOOD, 2007, p. 168).

A protagonista era frágil e indefesa em relação às novas amizades, que a deixavam confusa. Elaine se sentia solitária com a relativa omissão da família, mas

não sabia como tratar o assunto, ao envolver o conceito de amizade, até então desconhecido para a garota. A personagem vivia um misto de incompreensão e vergonha, como narra ela, ao cogitar uma conversa sobre o assunto:

Penso em contar ao meu irmão, em pedir-lhe ajuda. Mas contar exatamente o quê? Não tenho um olho preto, um nariz sangrando para mostrar: Cordelia não faz nada físico. Se fossem meninos, me perseguindo ou me amolando, ele saberia o que fazer, mas não tenho este tipo de problema com os meninos. Contra meninas e seus subterfúgios, seus cochichos, ele seria inútil. E também tenho vergonha. Tenho medo de que ele vá rir de mim, que vá me desprezar por ter medo de um bando de garotas, por fazer tanto rebuliço à toa (ATWOOD, 2007, p. 167).

Elaine sofria com a violência psicológica que Cordelia (a líder das meninas) desempenhava sobre ela. Essas violências vão se intensificando cada vez mais, tal como pode ser percebido no decorrer da narrativa, na voz da pequena Elaine, que é recordada:

Cordelia estava me esperando. Percebo isto assim que a vejo parada no ponto do ônibus escolar. Antes do verão, ela alternava bondade e maldade, com períodos de indiferença; mas agora ela está mais dura, mais impiedosa. É como se ela estivesse tomada pelo desejo de ver até onde pode ir. Ela está me acuando na beira de um precipício: um passo para trás, mais um passo, e eu vou cair (ATWOOD, 2007, p. 166).

As crueldades de Cordelia iam demarcando uma dominação, na qual a ingenuidade de Elaine era utilizada para oprimi-la de diversas formas, com intimidações e julgamentos impetuosos, que penetravam no psicológico dela. A garota que constituiu uma identidade calcada em construtos divergentes das amigas, não tinha esse conhecimento tácito de padrão social, mas mesmo não se interessando pelas condutas impostas, ansiava pertencer ao grupo. Por isso, Elaine se dedicava a praticar todas as brincadeiras e imposições feitas a ela. Sobre essas determinações eram demasiadas, como relata a narradora:

Elas comentam sobre meu almoço, como seguro o meu sanduíche, como mastigo. No caminho de volta para casa, tenho de andar na frente delas ou atrás. Na frente é pior, porque elas falam do meu modo de andar, de como pareço de costas. 'Não curve os ombros', diz Cordelia. 'Não mexa os braços deste jeito'" (ATWOOD, 2007, p. 132).

Essas imposições são representações da violência das relações em sociedade. Ao mesmo tempo, é a perversidade de uma mulher fria e cruel, a sra. Smeath, que é

conivente com todas as crueldades. Assim, é válido notar que a pequena Elaine não tinha a sagacidade necessária para sobreviver ao jogo de perversidades sociais das mulheres dessa sociedade, e se sentia perdida nessas concepções. Ainda assim, a personagem tentava se adaptar, para experimentar ser aceita e tentar construir uma identidade “feminina” padrão.

De acordo com Kathryn Woodward (2012), para afirmarmos identidades somos capazes de enfrentar até situações que coloquem em risco nossas vidas<sup>10</sup>. Partindo deste pressuposto, percebe-se que Elaine aceitava as exigências para não ser excluída do grupo social das garotas, reforçando, dessa maneira, a imposição de construto feminino no qual ela se incluiu. Em consequência desta reafirmação de identidade da garota, ela chegou a arriscar a própria vida para se adequar as ordens de Cordelia, descendo uma ponte para buscar o próprio chapéu que fora arremessado em um lago de gelo, no frio congelante do Canadá. Com ingenuidade, a personagem não sabia o que fazer perante as ordens e arriscou a própria vida, aos comandos de Cordelia:

— Vai até lá — ela diz, mais amavelmente, como se estivesse me encorajando e não ordenando — E então você será perdoada. Não quero descer lá. É proibido e perigoso; também está escuro e a encosta está escorregadia, talvez eu não consiga tornar a subir. Mas o meu chapéu está lá. Se eu for para casa sem ele, vou ter que explicar, vou ter que contar. E se eu me recusar a ir o que Cordelia fará depois? *Talvez ela fique zangada e nunca mais fale comigo.* Talvez ele me empurre da ponte. Ela nunca fez nada parecido antes, nunca me bateu nem beliscou, mas agora que jogou o meu chapéu lá em baixo, não sei o que mais ela é capaz de fazer. Vou até a proximidade da ponte. (ATWOOD, 2007, p. 196, grifo nosso)

Elaine era uma *outsider*<sup>11</sup> na busca de uma aceitação e assim sacrificava-se para não perder a amizade: “Eu nunca tive amigas antes e tenho um medo horrível de perdê-las. Eu quero agradar” (ATWOOD, 2007, p. 132). Com isso, sofria sozinha, diante da crueldade das meninas chegando ao ponto de ferir a si própria fisicamente, como narra ela: “Cordelia tinha tanto poder sobre mim, eu tirava a pele dos meus pés. Eu fazia isto à noite, quando devia estar dormindo” (ATWOOD, 2007, p. 125).

<sup>10</sup> A autora exemplifica com a rivalidade entre sérvios e croatas, mas aqui podemos refletir sobre a tentativa de reafirmação identitária da personagem Elaine.

<sup>11</sup> Termo da língua inglesa, que se refere aos indivíduos desviantes do padrão convencional, que não se encaixam em um grupo. De acordo com Norbert Elias, no livro *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder*, (2000, p. 7) são “os não membros da ‘boa sociedade’, os que estão fora dela”.

Nessa busca, Elaine tenta se adequar, mas não se adapta às imposições e, na verdade, reconstrói uma identidade ainda mais desvinculada dos padrões femininos. A pintora, que ainda na infância tinha dificuldade de se adequar a essas determinações, na fase adulta se mostra mais desvinculada desses construtos, pois era algo que não tinha sentido para ela, além de remeter aos traumas vivenciados na infância. As memórias traumáticas perseguem a personagem, a ponto de moldar a identidade dela, gerando, na vida adulta, um receio em relação às mulheres, como um mecanismo de defesa pelo trauma da infância e o medo do julgamento, assim como foi incitado pela sra. Smeath. Desse modo, a personagem pressupõe julgamentos ao lidar com mulheres na maturidade, como reflete ela ao ser entrevistada em seu regresso:

Andrea observa o meu conjunto de moletom azul-claro. Ela própria está usando preto, um preto *correto*, lustroso, não uma coisa antiga do início dos anos sessenta como seria o meu. Ela tem cabelo vermelho tingido com spray de lata e sem desculpas, parecendo um caroço de manga. Ela é perturbadoramente jovem; para mim, parece uma adolescente, embora eu saiba que ela deve ter mais de vinte anos. Provavelmente está achando que sou uma mulher desmazelada de meia idade, parecida com sua professora do ensino médio. Provavelmente ela está a fim de me ferrar. Provavelmente vai conseguir (ATWOOD, 2007, p.100, grifo meu).

Em uma entrevista sobre sua obra, a protagonista que já tem maturidade suficiente para se posicionar e assumir as suas escolhas, diferente do passado, ainda se sente acuada ao pensar nas impressões que ela pode causar. Diante desses pressupostos, a personagem se sente confusa e se mostra pressionada perante as indagações da repórter:

A voz dela vai ficando cada vez mais distante, mal consigo ouvi-la. Mas eu a vejo, muito claramente: o reforço no decote do seu suéter, os pelinhos do seu rosto, o brilho de um botão. O que ouço não é o que ela está dizendo. Suas roupas são estúpidas. Sua arte é uma bosta. *Sente direito e não me responda.* — Por que você pinta? — ela diz, e consigo ouvi-la de novo com clareza, percebo sua impaciência, comigo e minhas recusas. — Por que alguém faz alguma coisa? — digo (ATWOOD, 2007, p. 103, grifo meu).

O desconforto da entrevista é fruto das inseguranças que Elaine resguarda, devido às experiências que ela se sujeitou no passado.

O que a personagem construiu na infância reflete intimamente na identidade da Elaine madura, pois a identidade está envolvida em um processo contínuo, de experiências e fragmentações, sendo frequentemente mutável. Neste processo de

mutações e reflexões acerca das identidades, a memória é fundamental, como afirma Joël Candau (2016, p. 10), ao defender serem a memória e a identidade “indissoluvelmente ligadas” ao passo que a memória ao mesmo tempo em que “nos modela e é por nós modelada” (CANDAU, 2016, p. 16). Isso ocorre porque a memória sofre interferências externas e não permanece em sua integridade (uma memória pura), o que pode reforçar a forte relação da memória com a identidade, uma vez que somos sujeitos mutáveis pelo tempo e pelas experiências. Assim se constitui as experiências da personagem central, que empreende uma reconstrução memorialística na vida adulta, influenciando na identidade que ela constituiu ao longo da vida, em um processo mútuo.

Sobre o conceito de identidade, Joël Candau postula que as identidades “são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações socioambientais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de ‘visões de mundo’ identitárias ou étnicas” (CANDAU, 2016, p. 27). Com isso, torna-se necessário que recordemos as experiências vividas para nos posicionarmos, e até mesmo para reconhecermos, ressignificarmos e assimilarmos as nossas identidades.

Assim sendo, é possível notar que Elaine se vê como uma mulher consideravelmente marcada pelas experiências da infância, a ponto de essas lembranças fazerem parte vigente da identidade pessoal e artística da personagem, visto que grande parte da produção artística da personagem se refere a um período traumatizante, além da autoafirmação destoante do padrão feminino, que a personagem constitui após sofrer violências por ser diferente das outras garotas de seu grupo. Sendo assim, o retorno de Elaine a Toronto estimula a rememoração e a apreensão dos acontecimentos da infância da personagem.

Essa reconstrução é impulsionada pela visita a espaços que são representativos para a personagem. Com o regresso, Elaine reencontra lugares em que vivenciou experiências marcantes, os quais são determinantes para a reconstrução memorialística empreendida por ela, e que são abordados nas discussões a seguir.

## **1.2 Os espaços na narrativa memorialística *Olho de gato***

*Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como o foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa a ação e a sua função no desenvolvimento do enredo.*

*(Antônio Dimas, Espaço e romance)*

Pensando nos espaços que a personagem Elaine percorre como rememoradores, e, também, na significação desses para essa narradora, abordo, neste subcapítulo, alguns breves aspectos teóricos relacionados à representação e simbologia dos espaços.

Ao discutir sobre a temática do espaço, é possível observar a princípio um elemento fundamental: a hierarquização. De acordo com Ernst Cassirer (2001, p.73), o ser humano hierarquiza os espaços atribuindo-lhes valores simbólicos, percebendo-os de maneira distinta, o que o diferencia dos animais, pois, enquanto os animais interagem com o espaço tendo como fator o seu instinto, o homem utiliza todo o seu poder mental, o que cria porções espaciais abstratas.

Ainda sobre hierarquização, Mircea Eliade (2001, p. 17) também nota que os seres humanos se comportam de maneira distinta, conforme o valor que eles dão aos espaços que interagem. Na teoria de Eliade (2001), esses espaços são sagrados ou profanos. O ser humano consagra os espaços, atribuindo-lhe valores, além de criar construções para eleger e simbolizar o divino, indicando assim uma maior proximidade com a esfera sagrada.

Outro fator importante, pensando nessa temática, é a interação, pois há um aparente consenso teórico sobre o “espaço”, que foca na interação com o outro. Para Michel de Certeau (2001, p. 176), o lugar se transforma em espaço pela interação do ser humano. Certeau ainda reflete sobre essa relação comparando-a com o ato de

falar, que se dá pela interação. Ou seja, assim como o lugar se transforma em espaço pela interação do ser humano, o falante se constitui pela enunciação verbal.

No entanto, o que é denominado de espaço por uns autores, como Michel de Certeau, é denominado de lugar por outros, como Marc Augé. Marc Augé (2003, p. 51) que denomina “lugar” o espaço de interação, onde os seres humanos investem um determinado valor afetivo, enquanto que o espaço está mais relacionado ao geométrico. Ainda assim, é notório que essa divergência consiste, em grande parte, em uma diferença de terminologias, sendo que pode ser observado que o ponto principal se dá pela interação<sup>12</sup>.

No mais, noto, também, três aspectos principais que Augé (2003, p. 52-53) pontua na constituição dos lugares, sendo eles: identitário (notando, fundamentalmente, o local de nascimento em nossas (re)significações identitárias, tendo a casa como um lugar primário para a construção de nossas identidades); relacional (pensando na relação dos indivíduos com os outros, além da interação com o próprio espaço e os objetos); e histórico (considerando a interação como determinante para a construção histórica). Para esse autor, a interação é característica do lugar, enquanto que o espaço é mais relacionado ao geométrico.

No caso do romance em análise, a personagem observa o espaço e o narra por sua perspectiva e subjetividade, revelando a angústia em relação aos espaços rememoradores que ela reencontra.

Observando essas relações espaciais com a narrativa, destaco que ainda no início do romance já é possível notar a relação da personagem Elaine com o espaço, como a referência a cidade de Toronto, que traz muitas recordações para ela. A cidade em que a pintora teve diversas experiências deixa ela apreensiva, pois há lugares nessa cidade que preservam grande parte de sua história pessoal, entre idas e vindas, mágoas e descobertas, que são percebidas na narrativa. Elaine narra sobre a transformação que ocorreu em sua vida após a mudança:

Até nos mudarmos para Toronto, eu era feliz. Antes disso, não morávamos realmente em lugar nenhum; ou morávamos em tantos lugares, que era difícil lembrar. Passávamos muito tempo viajando no nosso Studebaker do tamanho de uma lancha, por estradas secundárias, ou rumando para o norte por rodovias de pista dupla, rodeando lagos e montanhas, com as linhas brancas passando no meio da pista e os postes de telefone do lado da

---

<sup>12</sup> Aqui não me apegarei a essas terminologias, podendo usar espaço e lugar com o mesmo sentido teórico.

estrada, postes altos e baixos, os fios parecendo mover-se para cima e para baixo (ATWOOD, 2007, p. 33).

Assim, ressalto, que Elaine, antes de se mudar para Toronto, não havia construído nenhum elo com suas moradias temporárias, mas não se sentia infeliz com isso. A garota vivia em barracas e hotéis, e apesar de se declarar satisfeita não havia tempo e experiências suficientes para criar vínculos com esses lugares, como indaga ela: “Quanto tempo vivemos assim, como nômades, às margens da guerra?” (ATWOOD, 2007, p. 37). A personagem reflete sobre as moradias temporárias que ela e família habitavam, o que na época era comum para eles.

Contudo, ao ter o primeiro contato com uma casa, Elaine não se mostra entusiasmada ao descrevê-la, pois não era o que a garota havia idealizado e sim uma casa em ruínas. Como afirmou a personagem, a casa parecia “um destroço de guerra: em volta dela só há entulho e devastação” (ATWOOD, 2007, p. 71). Além disso, a personagem demonstra se sentir confusa perante a novidade. O espaço da casa foi idealizado por Elaine, e ao habitá-lo ela se sente solitária perante o seu espaço individual, visto que era uma experiência nova para a menina:

A princípio, achei excitante a idéia de ter um quarto só para mim – um espaço vazio para ser arrumado como eu quisesse, sem me importar com Stephen, suas roupas espalhadas e seus revólveres de madeira – mas agora me sinto solitária. Nunca estive sozinha num quarto à noite antes (ATWOOD, 2007, p. 45).

No entanto, no decorrer da narrativa, notamos que a casa vai se tornando um lugar de refúgio, pois era o primeiro lar da menina, e como escreve Gaston Bachelard (1978, p. 200) “[a] casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”. Então, Elaine, em momentos de medo e fuga, em meio às críticas, se sentia segura em sua casa a ponto de exaltar os momentos de doença por se sentir protegida. A casa era o abrigo da garota em meio ao sofrimento, lá ela estava segura, no seu espaço íntimo:

Sinto-me segura, pequena, envolta na minha doença como num cobertor de lã. Começo a ficar doente com mais frequência. Às vezes, minha mãe olha para dentro da minha boca com uma lanterna, põe a mão na minha testa, mede a minha temperatura e me manda para a escola, mas, às vezes, *ela me deixa ficar em casa. Nestes dias sinto uma alívio*, como se tivesse corrido por muito tempo como se tivesse chegado a um lugar onde posso descansar, não para sempre, mas por algum tempo (ATWOOD, 2007, p. 149, grifo meu).

A casa de Elaine era o espaço em que ela se sentia protegida contra as crueldades externas, contra o julgamento e ataques das garotas perversas. Ainda com Bachelard, notamos que o espaço da casa está aliado a ideia de abrigo e proteção:

Assim, em face da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela se curva sob a chuvarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se estirar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras. Tal casa chama o homem a um heroísmo do cosmos. É um instrumento que serve para enfrentar o cosmos (1978, p. 227).

Dentre os vários espaços (a casa, a escola, a ponte...) que a pintora percorreu em sua infância, a casa era o refúgio dela, o espaço solitário em que ela se sentia abrigada na infância, sem as tiranias que sofria, pois o sofrimento da personagem era algo individual, que ela guardava para si mesma.

Outro fator notório sobre as crueldades sofridas por Elaine se refere ao comportamento dela em variados espaços. Como já sabemos, o espaço é hierarquizado pelos seres humanos. A personagem, que nunca havia tido contato com o espaço religioso, enxerga esse espaço como destituído de sentidos e valores para ela, o que a torna uma personagem profana, segundo a teoria de Eliade (vale enfatizar que o termo profano não tem valor pejorativo). A inocência da garota a levava a pensar que por mais que se esforçasse ela não sabia se comportar no espaço religioso. Grace a levava para a igreja e vigiava todos os seus passos para relatar a Cordelia:

Na Escola Dominical, temos que ficar em pé e recitar, bem alto, na frente de todo mundo, e Grace me vigia. Ela vigia tudo que eu faço nos domingos e conta para Cordelia. 'Ela não ficou em pé direito na Escola Dominical ontem.' Ou 'Ela bancou a beata.' Acredito em todos esses comentários: meu ombro cai, minha espinha se curva, exalo o tipo errado de bondade, fico toda torta, faço um esforço para endireitar o corpo, rígido de ansiedade (ATWOOD, 2007, p. 136).

Pensando nesse espaço religioso, percebo que, de acordo com Mircea Eliade (2001, p.17), "para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras". Ou seja, para os religiosos o espaço sagrado é como o ponto central, cercado por uma homogeneidade caótica. No entanto, Elaine não conseguia enxergar essa

rotura de níveis, esse espaço não tinha significado para ela, pois até o momento não tinha se alimentado de preceitos religiosos, diferente de Grace (e de sua família), que estava inserida no espaço religioso, porém como uma forma de convenção.

Além da casa e da igreja havia outros espaços que remetiam a infância da personagem central, mas a maioria deles refletiam também o sofrimento dela. Elaine, ao regressar à Toronto na idade adulta, se depara com os lugares que fizeram parte de sua vida, como a escola em que estudou. Apesar de trazer mágoas, essa “volta” ao passado é uma forma de cura para o presente da personagem. Esses lugares contribuíram para a formação identitária de Elaine e, ao regressar, ela se surpreende quando visualiza algumas mudanças, como se parte de suas memórias estivesse sendo apagada:

Percorro os próximos quarteirões, viro a esquina, esperando ver o prédio retangular da escola, de tijolos vermelhos da cor de fígado ressecado. O pátio as janelas compridas com abóboras de papel cor de laranja e gatos pretos colados para o Halloween, as palavras gravadas sobre as portas, Meninos e Meninas, como inscrições em Mausoléus no final do século dezenove. Mas a escola desapareceu. No seu lugar, surgiu instantaneamente uma nova escola, como uma miragem: cor clara, quadrada, limpa, moderna. Sinto como se tivesse levado um soco na boca do estômago. A velha escola foi apagada, retirada do espaço (ATWOOD, 2007, p. 409).

A transformação da escola significa a perda de parte das memórias de Elaine, ao se configurar como um espaço que estimula a rememoração da personagem. O “retorno” da pintora ao passado é uma forma da personagem compreender as próprias experiências e agregar as percepções do presente. Ao observar os espaços significativos da infância, Elaine é estimulada a reconstruir suas memórias, além de reassimilar a identidade que fora marcada por experiências traumáticas. Esse reencontro se faz necessário, como uma necessidade do presente, pois a personagem, mesmo depois de anos, ainda se sente presa no passado, como narra ela, ao descrever os fundos da antiga escola:

Chego aos fundos e lá está a colina devastada, com suas poucas árvores. Isso ainda está igual, então. Não tem ninguém lá no alto. Subo os degraus de madeira, fico parada no mesmo lugar onde costumava ficar, onde ainda estou parada, de onde nunca saí. [...] Uma atmosfera pesada me cerca. É difícil respirar. Sinto como se estivesse sendo empurrada contra algo, uma pressão sobre mim, como abrir a porta contra uma tempestade de neve. Tire-me daqui, Cordelia. *Estou presa*. Não quero ter nove anos para sempre (ATWOOD, 2007, p. 410, grifo meu).

Esses lugares que Elaine percorre são lugares que contêm valores subjetivos para ela, lugares que têm uma significação determinante no trajeto da protagonista. Destaco, assim, que os indivíduos atribuem valores a determinados lugares, em decorrência de suas experiências, como Elaine atribui a escola que ela frequentou por alguns anos de sua vida, a qual é investida de um grande valor simbólico para ela.

Além disso, ao pensar nesses espaços percorridos e percebidos por Elaine, pode-se observar, novamente, a subjetividade na visão dela. Yi-Fu Tuan (1980, p. 12) ressalta que “a visão é seletiva e reflete experiência. Quando retornamos à cena de nossa infância, não somente a paisagem mudou, mas também a maneira como nós a vemos”. Com isso, noto que esse retorno é também uma forma de perceber de maneira diferente esses espaços e essas recordações. A personagem consegue visualizar e perceber de outro modo, após passar por novas experiências.

A reconstrução memorialística, inspirada pelos espaços, oferece à pintora a chance de olhar diferente sobre as experiências vivenciadas por ela, não mais com a ingenuidade de uma garota de nove anos, e sim com as experiências de uma mulher, que passou por um doloroso processo de amadurecimento. A narradora possui uma visão diferente sobre as próprias memórias, do mesmo modo visualiza e descreve o espaço destoando do passado, pois emprega suas observações e percepções subjetivas conquistadas com o tempo. O amadurecimento oferece a personagem novas concepções tanto em relação ao passado quanto em relação ao futuro. Assim a pintora tem a oportunidade de enfrentar as vivências que lhe assombram, por meio dos espaços rememoradores.

Pensando nessa relação entre memória e espaço, é possível refletir sobre a memória coletiva, a mesma que Maurice Halbwachs discute em seu livro, afirmando que

não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. e sobre o espaço, sobre o nosso espaço - aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 1990, p. 143).

Halwachs se atenta ao elo que há entre as recordações e o espaço, além de reforçar o caráter de mutabilidade das impressões memorialísticas e espaciais, que são evidentes no trajeto da protagonista de *Olho de gato*, ao reconstruir as próprias memórias depois de muitos anos, como narra ela: “O passado não é esquisito enquanto você está nele. Só mais tarde a uma distância segura, quando você o vê como cenário, não como o molde em que a vida foi espremida” (ATWOOD, 2007, p. 373).

No trajeto de Elaine, ao empreender a reconstrução memorialística, há um espaço decisivo que ela reencontra: a ponte onde ela quase morreu congelada após buscar o chapéu que foi arremessado por Cordelia. Esse espaço está relacionado à grande parte das memórias da personagem, pois é um espaço em que ela passou por várias experiências, além de representar a mais marcante da trajetória dela enquanto criança, o risco de morte. Assim, ao reencontrar essa ponte, na maturidade, Elaine revê as próprias experiências agregadas ao espaço significativo da ponte:

Lá adiante está a ponte. Daqui, ela parece neutra. Paro no alto da colina, respiro fundo. Então começo a descer. *É surpreendente como quase nada mudou.* As casas dos dois lados são as mesmas, embora a trilha de lama tenha desaparecido: em seu lugar, há uma alameda de cimento, com um pequeno corrimão. O cheiro de folhas caídas ainda está aqui, o cheiro de seu lento apodrecimento, mas as trepadeiras de beladona com suas flores roxas e frutinhas cor de sangue, as ervas daninhas e o entulho foram retirados, e tudo está limpo e urbano (ATWOOD, 2007, p. 427, grifo meu).

A personagem nota as transformações do tempo, mas enfatiza a permanência desse espaço, que pouco mudou. O espaço da ponte está intimamente ligado às recordações de Elaine na infância:

Foi lá que eu caí na água, lá está o barranco que escalei. Foi lá que fiquei parada, com a neve caindo sobre mim, sem forças para me mexer. Foi lá que eu ouvi a voz. Não houve nenhuma voz. Ninguém desceu da ponte andando no ar, não houve nenhuma senhora de capa preta debruçada sobre mim. Embora ela surja de novo para mim com toda a clareza, nos mínimos detalhes, o contorno da sua figura encapuzada iluminado pelas luzes da ponte, o vermelho do seu coração brilhando dentro da capa, eu sei que isto não aconteceu. Só havia escuridão e silêncio. Ninguém e nada (ATWOOD, 2007, p. 428).

Nota-se, assim, que os espaços percorridos pela protagonista são carregados de simbolismos e representações, que inspiram ela a narrar, reconstruir e reassimilar

as próprias memórias. São espaços que foram transformados pela relação antropológica da personagem com os lugares, visto que como afirma Michel de Certeau (2001, p. 202), o lugar se transforma em espaço pela interação do ser humano, sendo o espaço “um lugar praticado”. As experiências de Elaine com espaços não foram positivas, mas a rememoração por meio destes é determinante para o processo de compreensão e cura da personagem.

As experiências e interações de Elaine são “eternizadas” por esses espaços, os quais preservam e estimulam a narrativa dela. São espaços observados e narrados pelo ponto de vista dessa personagem, oferecendo um caráter subjetivo de descrição aos lugares que se transformam pela interação e afetividade nutrida por ela. Assim, os espaços percorridos pela narradora são de suma importância na trajetória dela, pois são por meio deles que Elaine consegue (re)constituir as próprias experiências, as quais ela não conseguiu superar.

Essas experiências da protagonista são, em grande parte, traumáticas, mas a possibilidade de reabrir essas feridas do passado se torna determinante para a compreensão da personagem que não consegue superar os episódios traumáticos da infância. Nesse sentido, analiso, adiante, a constituição dessas experiências como trauma.

### **1.3 A narrativa do trauma: “o passado que não passa”**

*“O esquecimento de impressões, cenas, vivências reduz-se em geral a um ‘bloqueio’ delas”.  
(Freud, Recordar, repetir e elaborar)*

Pensando nas memórias traumáticas da personagem Elaine, que são frutos de perversidades das amigas da infância, é possível notar que a personagem tentou adormecer, durante muito tempo, essas memórias, ou mesmo pensou que pudesse fugir delas. No entanto, as lembranças da infância nunca deixaram de atormentar a personagem, como fantasmas do passado. Com isso, o retorno da personagem e a consequente narrativa oferecem a ela uma chance de reencontro com o que lhe atormenta, pela reconstrução do doloroso passado, que se configura como uma memória traumática.

Considerando o tema do trauma, noto que com os diversos eventos traumatizantes que ocorreram precedidos pela Primeira Guerra Mundial e após as

investigações e constatações de Sigmund Freud sobre o trauma<sup>13</sup>, diversos autores expandiram e evocaram os estudos prévios acerca dessa temática.

Dentre as diversas discussões que a envolve, posso citar, a princípio, uma conceituação da filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 110) que afirma ser o trauma “uma ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito”. Ou seja, o trauma é visto pela autora como um sentimento vigente, perturbador e inenarrável, o que é contestado por outros autores, que veremos no decorrer dessa discussão.

Do mesmo modo, Aleida Assmann (2016, p. 25) comenta sobre impossibilidade de narrar o trauma e pontua que “[q]uando uma memória é embutida no corpo é totalmente cortada da consciência, estamos falando de um trauma. Esse trauma é entendido como uma experiência encapsulada corporalmente, que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora”.

Já para Seligmann-Silva “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (2008, p. 67, grifo do autor). Além disso, o teórico ainda afirma ser o trauma “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). Percebe-se, a princípio, que o trauma também é visto pelo estudioso como um sentimento vigente e resguardado. No entanto, Seligmann Silva afirma que narrar o trauma está relacionado ao sentido de superação, notando a narrativa como essencial nesse processo de cura.

Pensando nisso, reflito sobre a narrativa de Elaine Risley, que ao viver momentos traumatizantes na infância, tem a oportunidade de narrar as próprias experiências, as quais ela não havia conseguido superar. A personagem narra algo doloroso, o momento em que pega o próprio chapéu (que foi arremessado por Cordelia) no lago de gelo, e quase morre congelada:

Começo a descer a encosta íngreme, segurando-me nos galhos e troncos de árvore. O caminho nem é um caminho de verdade, é só um lugar usado por quem sobe e desce ali: meninos, homens. Não meninas. Quando chego às árvores nuas no fundo, olho para cima. O parapeito da ponte está delineado contra o céu. Posso ver o contorno escuro de três cabeças, me vigiando. Meu chapéu azul está sobre o gelo do riacho. Fico parada na neve, olhando para

---

<sup>13</sup> Penso nas análises e pesquisas de Freud, sobre o trauma, ressaltando o contato prévio com a sexualidade — que se dá na infância — além de pensar nas experiências não assimiladas, recalçadas e “repetidas” pelo inconsciente.

ele. Cordelia tem razão, é um chapéu estúpido. Olho para ele com raiva, porque este estúpido chapéu é meu e merece ser ridicularizado. Nunca mais quero usá-lo. Posso ouvir água correndo em algum lugar, lá debaixo do gelo. Piso no riacho, estico a mão para pegar o chapéu, agarro-o e afundo. Estou com água pela cintura, pedaços de gelo quebrando flutuam em volta de mim. O frio penetra no meu corpo. Minhas galochas estão cheias de água, e os sapatos dentro delas; a água encharca minhas calças de andar na neve. Provavelmente eu gritei, ou algum ruído saiu da minha boca, mas não me lembro de ter ouvido nada. Agarro o chapéu e olho para a ponte. Não tem ninguém lá. Elas devem ter ido embora, fugido. Por isso conto até cem: para elas poderem fugir. Tento mover os pés. Eles estão muito pesados, por causa da água dentro das minhas botas. Se eu quisesse, podia ficar ali parada. Está escuro agora, e a neve no chão é branco-azulada. Os pneus velhos e os pedaços enferrujados de sucata no riacho estão cobertos; à minha volta, há arcos azuis, cavernas azuis, puras e silenciosas. *A água do riacho é fria e calma, ela vem direto do cemitério, dos túmulos e seus ossos. É água feita de pessoas mortas, decompostas e limpas, e estou em pé lá dentro. Se eu não me mexer, logo estarei congelada no riacho. Serei uma pessoa morta, calma e limpa, como elas* (ATWOOD, 2007, p. 197, grifo meu).

Ao passar por essa experiência aterrorizante, Elaine tem um contato próximo com a morte, tanto pelos restos mortais que ela relata sentir, envoltos nas pernas, quanto pela hipotermia que ela poderia sofrer em alguns instantes. Se sentindo sozinha, assustada e abandonada, a menina permanecia imóvel e se entregava à morte. Mas, de repente, se sentindo confusa, ela relata ser impulsionada por uma experiência fantasiosa (ligada a crenças que ela estava construindo nessa fase): a garota consegue sair do lago de gelo, como é narrado por ela: “sinto-a em volta de mim, não como braços, mas como vento de ar quente. Ela está me dizendo alguma coisa. Pode ir para casa agora, ela diz. Vai ficar tudo bem. Vá para casa. Não escuto as palavras em voz alta, mas é isto que ela diz” (ATWOOD, 2007, p. 198).

Porém, depois de conseguir voltar para casa, com a ajuda da mãe, que a encontra no caminho, ela admite, para si mesma, não saber ao certo como conseguiu sair do lago, alegando que entre as suas recordações “existe um espaço enevoado. Os mortos e a mulher com a capa estão lá, mas do jeito que são os sonhos. Agora não tenho certeza de que era realmente a Virgem Maria. Acredito que era, mas não tenho mais certeza” (ATWOOD, 2007, p. 201).

A personagem se sente confusa perante a experiência que a aterrorizou. Nota-se, assim como escreve Aleida Assmann (2016, p. 25), que o trauma pode ser entendido como uma memória encapsulada no corpo, “que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora”. A personagem convive com essa lembrança que a persegue e qual ela não sabe, ao certo, explicar, ou mesmo assimilar. Além disso, a personagem agrega elementos de seu imaginário, que a

deixam confusa, ela admite, por vezes, achar ou mesmo inventar, não partindo somente de coisas vivenciadas, mas também imaginadas.

Outro acontecimento determinante na vida da personagem é o momento em que ela é presa em um buraco, pelas garotas, se tornando um episódio tão angustiante que ela não consegue ao certo se recordar:

Cordelia, Grace e Carol me levam para o buraco fundo no quintal de Cordelia. [...] Depois arrumam as tábuas sobre ele. A luz do dia desaparece, e ouço o barulho de terra batendo nas tábuas, uma pá de terra atrás da outra. Dentro do buraco é frio, úmido e escuro, e ele cheira a toca de sapo. Lá em cima, do lado de fora, ouço as vozes delas, depois não consigo mais ouvir. Fico ali deitada imaginando quando estará na hora de sair. Nada acontece. Quando me colocaram no buraco, eu sabia que era uma brincadeira; agora sei que não é. Sinto tristeza, um sentimento de traição. Depois sinto a escuridão fazendo pressão sobre mim; depois terror. *Quando recordo o episódio do buraco, não consigo lembrar exatamente o que aconteceu comigo, enquanto estava lá dentro.* Não consigo lembrar o que realmente senti. Talvez não tenha acontecido nada, talvez as emoções que recordo não sejam as emoções certas. Sei que as outras vieram e me tiraram de lá depois de algum tempo, e a brincadeira ou outra brincadeira continuou. Não tenho nenhuma imagem de mim mesma dentro do buraco; só de um quadrado preto sem nada dentro, um quadrado igual a uma porta. Talvez o quadrado esteja vazio; talvez ele seja apenas um marcador, um marcador de tempo que separe o tempo antes dele do tempo depois dele. O ponto em que eu perdi o controle. Eu estava chorando, quando elas me tiraram do buraco? É provável que sim. Por outro lado, duvido. Mas não consigo lembrar (ATWOOD, 2007, p. 119, grifo meu).

As recordações traumáticas são refletidas na narrativa dolorosa e incerta da personagem madura, pois na infância ela não conseguiu assimilar acontecimentos que eram aterrorizantes demais para uma criança de nove anos. Dessa forma, é possível refletir, como sinaliza Seligmann-Silva (2008, p. 69), sobre a complexa experiência de narrar o trauma, que vem sendo amplamente discutida. O estudioso afirma que a narrativa do trauma “tem em primeiro lugar sentido primário de desejo de renascer”. Ou seja, ainda que seja complexo esse exercício de rememoração, ele se faz necessário no processo de assimilação e cura. Assim como a Elaine amadurecida, que com o regresso à Toronto, empreende uma narrativa de cura, ou mesmo de exorcismo.

Além disso, a narradora rememora acontecimentos da vida adulta, de quando ainda morava em Toronto. Em uma de suas recordações ela relata um instante de tensão no casamento, o que a faz tentar o suicídio. Nesse momento ela recorda ter escutado uma voz “duvidosa” ordenando o ato, a voz de uma garota: “Sei que não havia nenhuma voz. Mas também sei que eu escutei. Não era uma voz assustadora,

e sim excitada, como se estivesse propondo uma travessura, uma brincadeira. Algo importante e secreto. *A voz de uma criança de nove anos*” (ATWOOD, 2007, p. 384, grifo meu). A voz que assombra a personagem remete a uma voz da infância, a mesma voz que, arditamente, afetava a protagonista: a voz de Cordelia, a voz que compõe a presentificação da pequena Elaine.

Diante disso, é possível perceber que Elaine se sente afetada e atormentada pelas lembranças da infância, e as vozes da criança ingênua e da senhora fragilizada se misturam em uma narrativa polifônica, como se ela nunca tivesse se libertado de seus nove anos de idade e das crueldades e ordenações de Cordelia.

A pintora se vê perturbada pelas experiências que viveu, com o que foi construído na infância. Desse modo, pensando nas memórias traumáticas é possível perceber, como afirma Joël Candau (2016, p. 18), que “[a] memória é a identidade em ação, mas ela pode ao contrário, ameaçar, perturbar, e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias”, visto que a identidade de Elaine foi moldada pelos acontecimentos traumáticos que ela vivenciou<sup>14</sup> na infância.

Elaine, por um determinado momento, não passava nem pela ponte onde foi obrigada a descer e arriscar a própria vida, devido as recordações que aquele espaço inspirava nela, como é relatado na voz da pequena Elaine: “Não volto mais para casa pela ponte, mas pelo caminho mais comprido, que passa pelo cemitério” (ATWOOD, 2007, p. 203). A personagem, por um tempo, se esquivou das dolorosas recordações.

O espaço da ponte, se configurando como um espaço rememorador, inspirava as recordações de Elaine em relação a um episódio marcante na vida dela, o de descer ingenuamente a ponte em pleno inverno. No entanto, o contato com a ponte, na idade adulta, possibilita a assimilação da personagem sobre essa experiência traumatizante.

Portanto, o regresso da narradora se converte em uma tentativa de cura, pois as lembranças empreendidas por ela reabrem as feridas que nunca foram totalmente curadas, apenas recalçadas em seu interior. Elaine apenas resguardou os sentimentos que eram referentes às experiências que ela viveu em Toronto com as amigas, principalmente com Cordelia, da qual ela sentia um misto de apego e rancor.

---

<sup>14</sup> Pensando na etimologia do vocábulo “vivenciar”, e em toda sua significação nesta pesquisa, destaco a sua origem e definição. Em *A origem da palavra*, observo a derivação do “Latim[:] VIVENTIA, do verbo VIVERE, ‘viver’”, o que remete às experiências conquistadas em vida. Do mesmo modo, ressalto o significado dicionarizado: no *Michaelis* vivenciar é um vocábulo que se define em viver determinada situação “com envolvimento emocional”, ou seja, sendo afetado pela experiência.

Depois de conseguir se libertar das meninas, a garota guardou consigo um grande “ressentimento” pela perversa garota, mas ao mesmo tempo mantinha um sentimento confuso por ela, um elo, como narra ela sobre essa relação: “Com os inimigos, você pode sentir ódio e raiva. Mas Cordelia é minha amiga. [...] Ódio teria sido mais fácil. Com ódio, eu teria sabido o que fazer. O ódio é claro, metálico, maneta, resoluto; ao contrário do amor” (ATWOOD, 2007, p. 132). Elaine sentia um vínculo com a garota, mas ao mesmo tempo guardava um ressentimento.

Nas palavras de Luis Kancyper, que explora a temática do ressentimento, “[o] ressentido não permanece ancorado na atemporalidade, mas sim amarrado a um passado cujas contas ainda não saldou” (1991, p. 3). Além disso, o autor ressalta que

[o] ressentimento é a resultante de humilhações múltiplas, diante das quais as rebeliões sufocadas acumulam seus “ajustes de conta”, por trás do que está a esperança de precipitar-se finalmente em atos de vingança. A partir do ressentimento surge a vingança, mediante uma reiterada, torturante, compulsivamente repetitiva na fantasia e/ou na sua atuação (KANCYPER, 1991, p. 3).

Ou seja, com o ressentimento há o conseqüente desejo de vingança, que se resguarda no interior do sujeito afetado. Portanto, é possível refletir sobre a personagem Elaine, que ao resguardar um ressentimento por Cordelia, resguardou também o desejo de revidar. Em diversos momentos a garota, que fora humilhada, ansiava uma troca de lugares com a sua opressora, como na adolescência, por exemplo. Elaine, frustrada e ressentida, reencontra, novamente, com a garota cruel. Nesse momento Cordelia, percebendo que Elaine não é mais a mesma menina ingênua, se dedica a construção de uma nova amizade, mas a protagonista, magoada com o passado, vê nessa tentativa a oportunidade de revidar aos ataques da infância. Mais esperta e com malícia suficiente para atacar Cordelia, Elaine tenta ocupar o lugar de sua opressora.

Assim, pensando no ressentimento da personagem, que converge com a teoria do psicanalista Luis Kancyper (1991, p. 9), é possível ressaltar que o sujeito ressentido deseja inverter os papéis de humilhado e torturador, pois foi esse o sentimento de Elaine em relação a Cordelia, por determinado tempo. Com isso, ela assumiu uma força, se apropriou e passou a se vingar, ao passar pelo processo de aprendizagem pelo ódio.

Enfatizando essa relação, posso citar um momento: o trajeto da escola para casa que as meninas faziam e no qual Elaine fora humilhada por diversas vezes na infância. Na volta para casa, já na adolescência, depois de uma apresentação mal sucedida de Cordelia, Elaine vê a oportunidade perfeita para atingir a amiga. Cordelia havia acabado de apresentar uma peça muito esperada por ela, mas algo deu errado e ela ficou arrasada. Com isso, no dia seguinte, Elaine faz questão de lembrá-la, imitando o som da queda que a outra havia sofrido no palco:

Eu deveria ficar com pena dela, mas não fico. Em vez disso, quando estamos voltando da escola para casa no dia seguinte, digo: 'Bum bumbum, plop', e Cordelia diz: 'Pare com isso.' A voz dela é sem entonação, pesada. Isto não é uma piada. *Eu me pergunto como posso ser tão má com a minha melhor amiga. Pois é isto que ela é* (ATWOOD, 2007, p. 256, grifo meu).

A protagonista, nesse período, estava claramente investida de uma superioridade em relação a Cordelia. Ela se saía melhor na escola, nas atividades do dia-a-dia e nas piadas maliciosas, diferente do passado. A oportunidade é perfeita para uma vingança, mas, ainda assim, o espectro do passado lhe assombrava. Com o tempo Elaine se afasta dessa amizade da infância e, mesmo com essa troca de lugares ocorrida, a menina ainda não supera os traumas da infância.

Anos depois, a protagonista reencontra Cordelia. Nesse momento a Cordelia da maturidade implora pela ajuda de Elaine, pois deseja se libertar de uma casa de reabilitação, mas a personagem principal, mesmo com a passagem do tempo, ainda não havia conseguido perdoá-la pelas perversidades da infância. A pintora se esquivou de Cordelia novamente, como se pudesse, de uma vez por todas, se libertar dos fantasmas do passado:

— Elaine — ela diz — tire-me daqui. O quê? — digo, espantada. — Ajude-me a sair daqui. Você não imagina como é. Não se tem nenhuma privacidade. É a primeira vez que a vejo quase implorando. Uma frase vem à minha cabeça, um resto que ficou de meninos, de tardes de sábado, de revistas em quadrinhos: *Escolha alguém do seu tamanho*. — Como eu poderia fazer isso? — digo. — Venha me visitar amanhã e vamos embora num táxi. — Ela me vê hesitar. — Ou então me empreste algum dinheiro. Basta isso. Posso esconder os comprimidos de manhã, em vez de tomá-los. Aí vou ficar bem. Sei que são aqueles comprimidos que estão me deixando assim. Só preciso de vinte e cinco dólares. — Não tenho esse dinheiro comigo — digo, o que é verdade, mas também é uma evasão. — Eles a apanhariam. Saberiam que você não tomou os comprimidos. Iriam notar. — Posso enganá-los quando quiser — Cordelia diz com um resquício de sua antiga astúcia, É claro, penso, ela é uma atriz. Ou foi. Ela pode fingir qualquer coisa. — Aqueles médicos são uns imbecis. Eles fazem um monte de perguntas, acreditam em tudo que eu digo, anotam tudo. Então há médicos. Mais de um. — Cordelia, como

posso assumir essa responsabilidade? Nem cheguei a conversar com ninguém. [...] — Não posso Cordelia, digo delicadamente. Mas não me sinto delicada em relação a ela. Estou espumando de raiva. Uma raiva que não dá para explicar nem expressar. *Como você tem coragem de pedir isto?* Quero torcer o braço dela, esfregar seu rosto na neve. [...] — Então você não vai me ajudar — ela diz. E, em seguida, com tristeza: acho que você sempre me odiou. — Não — digo. — Por que eu odiaria você? Não! Estou chocada. Por que ela diria uma coisa destas? Não me lembro de jamais ter odiado Cordelia (ATWOOD, 2007, p. 367-368, grifos da autora).

Elaine, mais uma vez, tenta se afastar de Cordelia e de tudo que amiga representa para a ela, mas a figura dessa enigmática amizade continua a assombrar a personagem. Elaine se vingou da “garota perversa”, pois a troca de lugares submeteu Cordelia ao fracasso, se comparada a protagonista. No entanto, ainda assim, a pintora carrega a lembrança da garota constantemente em seu imaginário. Em todo o trajeto, no regresso a Toronto, a protagonista se depara com a lembrança e até mesmo com a representação fantasiosa de Cordelia, como se esta a perseguisse e estivesse em todos os lugares pelos quais ela percorre em Toronto. A lembrança da garota que marcou a infância da protagonista se agrega as imagens do presente, tornando assim uma personagem imaginária que assombra o percurso de Elaine da cidade de sua infância.

A representação dessa personagem na vida da protagonista é de dor, mas também é de reflexo, visto que a personagem trocou de lugar com a sua opressora por diversas vezes, além de carregar um sentimento de dualidade, como se ela e a amiga que lhe assombrava fossem, de certo modo, iguais. Com isso, a personagem dá vida a menina Cordelia e, ao mesmo tempo, a Elaine da infância, a qual está vívida em seu imaginário, como se ela ainda não tivesse conseguido se libertar da presença latente de sua versão infantil.

Elaine nota Cordelia como seu próprio espelho, ao passo de afirmar que poderia dar a ela “algo que nunca se pode ter, exceto vindo de outra pessoa: como você é vista de fora. Um reflexo.” Assim, a personagem narra ainda sobre o que pode oferecer a Cordelia: “Esta é a parte dela que eu poderia devolver para ela. Nós somos como gêmeas das velhas fábulas, cada uma recebeu metade de uma chave” (ATWOOD, 2007, p. 421-422).

Desse modo, pode-se notar que sendo assombrada pela amiga, Elaine era assombrada por ela mesma. A narradora é assombrada pelas representações da infância, pela ingenuidade, por não saber como agir perante as agressões, na época. No entanto, de certo modo, essas inseguranças também eram de Cordelia, a qual era

ardilosa demais para revelar as próprias fraquezas e, assim, investia em Elaine todas essas representações em forma de perversidades.

Diante disso, a imagem da personagem Cordelia marcou, profundamente, a trajetória da protagonista e somente com o reencontro com o seu espectro imaginário é que Elaine consegue apreender a experiência traumatizante do passado. Diante do espectro que cria dessa amiga, ela narra um reencontro imaginário:

Sei que ela está olhando para mim, a boca com os cantos virados para baixo sorrindo de leve, o rosto hostil e desafiador. Sinto a mesma vergonha, a mesma sensação desagradável no corpo, a consciência da minha maldade, da minha inaptidão, da minha fraqueza; o mesmo desejo de ser amada; a mesma solidão; o mesmo medo. Mas estas emoções não são mais minhas. Elas são de Cordelia; como sempre foram. Sou mais velha agora, sou mais forte. Se ela continuar aqui, vai morrer congelada; vai ser deixada para trás, no tempo errado. É quase tarde demais. Estendo os braços para ela, inclino-me para a frente, com as mãos abertas para mostrar que não tenho nenhuma arma. *Está tudo bem*, digo para ela. *Você pode ir para casa agora*. A neve nos meus olhos recua como fumaça (ATWOOD, 2007, p. 429, grifo da autora).

Nota-se, então, que ao rever a ponte e conseqüentemente reconstruir as lembranças traumáticas da infância por meio da narrativa, Elaine tem a chance de rever o passado, atribuindo novos sentidos à suas experiências, assim como aos próprios sentimentos.

O espectro de Cordelia na vida da personagem central começa a ganhar uma nova significação, sendo ela, também, uma vítima dos regimes perversos da sociedade. Com o momento de rememoração, Elaine oferece à imagem da amiga o perdão pelas opressões sofridas, para que assim ela consiga assimilar e compreender os assombros que marcaram fortemente a memória e a identidade dela na infância.

Do mesmo modo, há, novamente, a representação de troca de lugares, como se nesse momento Elaine assumisse o lugar de Cordelia para oferecer à garota a posição que a ela gostaria de ter recebido no passado. Além disso, Elaine oferece a ela mesma a chance de libertação, ou mesmo de perdão, pela ingenuidade que a fez traçar os caminhos percorridos.

Só assim, Elaine começa a compreender a significação da enigmática dessa relação, que em diversos momentos era a representação de si mesma, mas também da própria sociedade, que, muitas vezes, é dura e articuladora como era a menina Cordelia.

Em grande parte da narrativa é perceptível essa malícia de Cordelia, mas não apenas dela, em relação a ingenuidade e diferença da protagonista. A ingenuidade de Elaine, que acarreta os ataques a ela, faz parte da constituição da própria protagonista, pois ela difere das outras garotas pela representação frágil diante das situações que fora exposta.

Desde a infância a personagem demonstra uma singularidade, que é descrita em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, pela representação de sua imagem pelo distinto e delicado<sup>15</sup> objeto que dá nome ao romance - a bola de gude olho de gato. Esse objeto retrata, entre diversas representações na narrativa, a individualidade da personagem-artista.

#### 1.4 Olho de gato

Como já foi mencionado a expressão “olho de gato” une várias representações no romance de Atwood. Inicialmente, pudemos notá-lo como um objeto rememorador, que preserva os acontecimentos por meio da evocação de experiências que envolvem o objeto. Além disso, pudemos notá-lo como um escudo protetor, que simbolicamente blindava a pequena Elaine contra as agressões que ela sofria na infância.

Do mesmo modo, vimos ainda que olho de gato pode ser associado a representação da própria personagem, que sem saber como se portar diante das constantes imposições e perversidades se sentia fragilizada, assim como a composição material (vidro) de olho de gato, enquanto bola de gude.

Contudo, indo além dessas concepções, e refletindo sobre a representação da narradora pelo objeto, posso compreender que na própria composição do termo, o qual deriva dos olhos de felinos — pela semelhança visual — há a contemplação de um pequeno objeto reluzente, com uma peculiaridade em seu interior, sendo, ao mesmo tempo, um objeto frágil e rígido<sup>16</sup>, além de ser observado, ainda, como algo deslizante e fugidio, que escapa.

A bola de gude pode representar a própria trajetória da protagonista, como pode-se observar na singularidade artística e distinta da pequena Elaine, desde a

---

<sup>15</sup> A bola de gude pode ser delicada ao pesarmos na propensa facilidade de se quebrar sendo composta por vidro, apesar de ser resistente.

<sup>16</sup> A fragilidade das bolas de gude pode ser observada pela composição que é de vidro, no entanto, o vidro é firme e resistente, se analisarmos o seu uso durante os jogos e brincadeiras infantis.

infância; no brilho que reluz, pesando na artista com suas concepções notáveis; além de representar a dualidade entre a fragilidade e sagacidade da personagem, que apesar dos traumas, consegue se sobressair perante os acontecimentos da infância. Contudo, a narradora só contempla uma nova perspectiva, em relação as vivências traumatizantes da infância, por meio de seu regresso e rememoração, anos depois.

Adiante, pensando nessas vivências de Elaine, é possível salientar que elas ocorrem, e são motivadas, por construções sociais que são re(passadas) há tempos em nosso meio. Tais construções, fazem das mulheres vítimas de uma sociedade culturalmente machista, mas, em diversos momentos, as próprias vítimas são confundidas, em uma tentativa patriarcal de manter o sistema de dominação masculina. O que é propício para os detentores do poder, pois se faz viável que elas próprias alimentem esses ideais para serem suscetíveis e reprodutoras dos próprios ataques, o que veremos no capítulo a seguir, com as constantes e necessárias lutas que os movimentos feministas vêm desempenhando.

## 2 PAPÉIS DE GÊNERO E *KÜNSTLERROMAN* EM *OLHO DE GATO*

A problemática de gênero, que permeia o romance *Olho de gato*, reflete questões culturais, as quais as mulheres sofrem há tempos. Neste capítulo, trago à tona essas questões imbricadas à temática do *Künstlerroman*, já que a figura central de *Olho de gato* é uma mulher que se apropria e se (re)constrói do/no campo artístico.

Desde que eclodiu no ocidente, ainda na década de 60, o movimento feminista tem sido marcado por transformações pautadas em demandas plurais. Em seus primórdios, o feminismo ainda atendia exclusivamente às necessidades de mulheres brancas e de classe média. Contudo, na contemporaneidade, acompanha-se o desenho de um movimento completamente heterogêneo, que tem abarcado as distintas dificuldades que as mulheres enfrentam na sociedade. Nesse sentido, posso citar, dentre uma variedade de pontuações, a desconstrução do conceito de “mulher” como um conceito estanque e fixo. Conforme algumas vertentes dos feminismos têm demonstrado, tal como o feminismo negro, as mulheres são distintas e, desse modo, experimentam o gênero de maneiras diferentes, daí a necessidade de um olhar interseccional<sup>17</sup> sobre o gênero.

Ao longo da história, as teorias de gênero evidenciaram as distinções entre gênero e sexo biológico, pois, como afirma Joan Scott (2019, p. 54), “[o] gênero se tornou uma palavra particularmente útil, porque ele oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens”. Logo, percebemos que as práticas sexuais não definem a constituição dos gêneros, e que as imposições sociais destinadas às mulheres nada mais são do que construções alimentadas pela sociedade. Como afirmou Simone de Beauvoir (1967, p. 9), em sua icônica frase de *O segundo sexo*, “Não se nasce mulher, torna-se mulher”.

Judith Butler (2003), no livro intitulado *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, amplia discussões filosóficas acerca dos atos performativos<sup>18</sup> e explora esses estudos com a teoria da performatividade. A filósofa compreende as performances de gênero como atos convencionados e cristalizados nas práticas sociais a partir da repetição. Para a autora, “[o] gênero é culturalmente

<sup>17</sup> Nas palavras de Crenshaw (2002, p. 177) a “interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”. Além de tratar “da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento”.

<sup>18</sup> Conceito filosófico, que Butler amplia para os estudos de gênero, que envolve a linguagem com determinante nas ações, o que será explorado adiante.

construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo” (BUTLER, 2003, p. 24). Pensando nisso, a autora é fundamental para se compreender os conflitos da narrativa *Olho de gato*, ocasionados por expectativas sociais de performances associadas ao feminino, pois a personagem desse romance não corresponde aos padrões esperados/impostos pela sociedade de sua época.

Nas palavras de Lins, Machado e Escoura (2016, p. 10), a partir das construções acerca dos gêneros, são criadas expectativas em relação aos comportamentos, atitudes e interesses, como se isso já fosse pré-determinado na constituição dos gêneros. Essas expectativas são repetidas ao passo que os estereótipos de gênero vão sendo sustentados e prolongados na sociedade, como se fossem uma determinação fixa, mesmo não sendo. Sobre isso, Connell e Pearse (2015, p. 38) afirmam que as concepções de gênero não são fixas e estão em constante construção, elencadas por diversos contextos históricos e culturais.

Além disso, pensando nas imposições destinadas ao gênero feminino, como os padrões de beleza, as palavras de Naomi Wolf são de suma importância para se compreender essas determinações, visto que a autora aborda a construção do ideal de beleza destinado ao feminino, e como isso reflete e atinge, negativamente, as mulheres. Wolf (2019) aponta a beleza como heterogênea, diferente do que vem sendo instaurado como modelo social. Nas palavras da autora, “[a] beleza não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originem de uma Mulher Ideal Platônica” (WOLF, 2019, p. 29). Pensando nisso, é possível refletir sobre os ideais refutados pela protagonista de *Olho de gato*, em uma tentativa de adaptação aos construtos da sociedade.

Ademais, é possível refletir sobre a obra da personagem/pintora, que revela todo o trajeto dela, enfatizando a relação, inclusive, de gênero. Sendo uma personagem feminina, a relação artística dessa pintora é, por vezes, afetada pelas construções acerca dos gêneros. O *Künstlerroman*, nas análises deste capítulo, trata dessa constituição artística da personagem, que, já amadurecida, evidencia todo o seu trajeto artístico e pessoal, que se fundem em seu desenvolvimento, ao se tratar de um romance de formação de artista. Desse modo, notamos que esse gênero (*Künstlerroman*) une as percepções artísticas e individuais das personagens que o caracterizam, assim como é ressaltado por Jorge Santana (2003) ao refletir sobre essa terminologia.

No mais, ressalto a grande relevância da análise do *Künstlerroman* associado a autoria feminina, um tema que tem poucos estudos agregados ao feminino, devido, também, as relações históricas de problemáticas de gênero, como pode ser visto nos estudos da pesquisadora Eliane Campello (2003). Nesse sentido, reflito sobre a constituição do *Künstlerroman* agregado a autoria feminina, levantando características e obras com as suas mais diversas singularidades.

Com isso, este capítulo ressalta a influência cultural das perspectivas de gênero na sociedade, o que ecoa, fortemente, nas relações de poder sociais. Assim, leva-se em conta a autoria “feminina” e, sobretudo, a formação da personagem central de *Olho de gato*, uma mulher que tem a identidade afetada pelas construções de gênero.

## **2.1 Construtos de gênero nas condutas sociais, reflexões acerca da personagem feminina de *Olho de gato***

A personagem central de *Olho de gato* lida com a tentativa de construir uma identidade feminina<sup>19</sup>, em busca de uma aceitação na sociedade. Diante disso, pensando na identidade como um fenômeno construído por meio de nossas experiências, é interessante notar que essa construção, para Kathryn Woodward (2012, p. 9), é feita em relação com o outro, ou seja, há uma dependência nessa constituição, como no caso de algumas construções acerca de gênero.

Nas demarcações feitas a meninas e meninos, há um divisor construído culturalmente pela sociedade, referente às tarefas, aos hábitos e às brincadeiras destinadas a esse binarismo, o que pressupõe que para ser uma menina há a necessidade de performar<sup>20</sup> esse gênero, excluindo aspectos da identidade masculina. Essa demarcação é visível em *Olho de gato*, já que a personagem sofre com a crueldade das amigas por ser desvinculada das performances femininas de sua época. Elaine, por inocência e inexperiência, não sabia lidar com essas imposições, mas sentia a necessidade de pertencer a esse grupo (das meninas).

Assim, pode-se ressaltar que o mundo é, continuamente, dividido entre o binarismo masculino e feminino, mesmo que existam diversas pessoas que não sejam representadas por essa divisão. Desde criança

---

<sup>19</sup> Notando a identidade feminina em relação com construtos sociais e culturais da época, além do espaço em que a personagem está inserida.

<sup>20</sup> Pensando na repetição dos construtos sociais acerca dos gêneros, na apropriação dos ideais tidos como “certos” por parte da sociedade.

na escola, realizamos diversas atividades e passamos por situações que supõem diferenças entre nós. Pedem-nos para fazer ‘fila de menino’ e ‘fila de menina’ e nas aulas de educação física as atividades são separadas em esportes para meninos e para meninas. Percebemos rapidamente que o mundo é dividido entre feminino e masculino e aprendemos também em qual dos dois lados devemos estar (LINS; MACHADO; ECOURA, 2016, p. 9).

Nesse sentido, ressalto as experiências narradas por Elaine que são, conseqüentemente, frutos de normas sociais. As divisões entre meninos e meninas são marcantes e grifadas no decorrer da narrativa, realçando ainda mais a binaridade e distanciamento entre esses gêneros, como descreve a protagonista sobre a escola da infância:

Nos fundos há duas entradas grandiosas com detalhes em volta e sobre as portas, gravadas com letras solenes, curvas, as palavras: **MENINOS** e **MENINAS**. Quando a professora toca a sineta no pátio, temos de formar filas de dois por turma, meninas numa fila, meninos na outra, e entrar pelas portas correspondentes (ATWOOD, 2016, p. 57, grifos da autora).

A personagem narra os primeiros contatos com essas construções, e, nesse momento, ela se vê estimulada a pertencer a um grupo que antes era desconhecido por ela (grupo das meninas), e ao mesmo tempo, a se distanciar de outro — o dos meninos. Essas relações e divisões eram incomuns para Elaine, sendo que, antes desse contato, ela não havia se relacionado com as práticas femininas, pois não convivia com outras garotas, e sim com um garoto (irmão da personagem).

Por isso, Elaine estranhava as normas sociais destinadas às meninas, como é relatado por ela: “Não se pode usar calça comprida na escola, só saia. Não estou acostumada com isso, nem a ficar sentada quieta numa carteira” (ATWOOD, 2007, p. 57). Elaine não se adaptava plenamente às regras dessa sociedade, mas, ainda assim, tentava se encaixar. Durante as brincadeiras com as novas amigas, Grace, Cordelia e Carol, havia uma situação que predominava (para meninas), a saber: os recortes de revistas. Nesses momentos Elaine escutava:

‘Ah o seu está tão bom. O meu não está bom. O meu está *horível*.’ Elas dizem isto toda vez que brincamos de recortar. Suas vozes são esganiçadas e falsas; percebo que elas não são sinceras, cada uma achava que a sua própria senhora estava boa. Mas é isto que você tem que dizer, então começo a dizer. Acho essa brincadeira cansativa (ATWOOD, 2007, p. 65, grifo da autora).

Dessa forma, é notório que a personagem é, de certo modo, resistente ao que lhe era atribuído, pois não conseguia performar o gênero feminino do modo esperado, pelo meio social em que ela estava inserida. Penso, aqui, no gênero como uma constituição que se dá na esfera social, visto que o

[g]ênero, como compreendemos, é um dispositivo cultural, constituído historicamente, que classifica e posiciona o mundo a partir da relação entre o que se entende como feminino e masculino. É um operador que cria sentido para as diferenças percebidas em nossos corpos e articula pessoas, emoções, práticas e coisas dentro de uma estrutura de poder (LINS; MACHADO; ECOURA, 2016, p. 9, grifos dos autores).

Observando essa constituição dos gêneros, ressalto as pontuações de Judith Butler, que elencada com as discussões filosóficas anteriores (como as conceituações do filósofo da linguagem “John Austin” sobre o papel determinante da linguagem na consumação das ações<sup>21</sup>), introduziu a teoria da performatividade de gênero.

Para a filósofa, o gênero consiste na “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2003, p. 59). Butler ressalta que as performances de gênero são atos estabelecidos e cristalizados nas práticas sociais a partir da repetição. Logo, os papéis de gênero não são pré-discursivos, mas sim construídos sob a perspectiva de discursos regulados pelo binarismo feminino e masculino, como notamos no romance em análise.

Elaine é constantemente interpelada por essas construções. Com isso, a personagem é reprimida por não se adaptar aos construtos destinados às meninas, que se constituem como uma conceituação do que é “ser mulher”. Ainda com Butler (2019), que retoma a filósofa francesa Simone de Beauvoir:

ser mulher é ter se tornado mulher; ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter introduzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser interruptamente sustentada (BUTLER, 2019, p. 217).

---

<sup>21</sup> O conceito de performatividade, desenvolvido por Austin, abrange vários campos de estudo (além do gênero) e pode ser explorado no livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação*, que foi publicado inicialmente em 1962, após a morte do autor (1960).

Ou seja, para “ser mulher”, de acordo com algumas delimitações culturais, é necessário se encaixar nos padrões, tais como os de beleza e comportamento que eram determinados para a personagem Elaine. As críticas sofridas pela menina são diversas, sobre o modo como ela se porta perante as pessoas, como ela se veste, até como ela anda:

Elas comentam sobre meu almoço, como seguro o meu sanduíche, como mastigo. No caminho de volta para casa, tenho de andar na frente delas ou atrás. Na frente é pior, porque elas falam do meu modo de andar, de como pareço de costas. ‘Não curve os ombros’, diz Cordelia. ‘Não mexa os braços deste jeito’ (ATWOOD, 2007, p. 132).

A garota, por vezes, tentava, mas acabava se revelando “diferente”, pois não compreendia os preceitos femininos que eram impostos a ela, tal como pode ser visto, novamente, durante as brincadeiras da infância:

Carol se recusa a subir nos andares mais altos, porque tem medo. Grace também não sobe, mas não porque tenha medo: ela não quer que ninguém, nenhum menino, veja as suas calcinhas. Nenhuma menina podia usar calça comprida na escola, mas Grace não usa calça comprida hora nenhuma. Então as duas ficam no térreo enquanto eu subo, pelas vigas sem telhado, até o sótão. Sento-me no último andar onde não tem chão, no meio das traves de madeira desta casa de ar, banhando-me no pôr do sol vermelho dourado, olhando para baixo. Não penso em cair. Eu ainda não tenho medo de altura (ATWOOD, 2007, p. 132).

Percebe-se, ainda, o sentimento de subversão da garota em relação aos construtos da sociedade (como a fragilidade culturalmente outorgada às garotas), o que impulsionou as desventuras que marcaram a infância dessa personagem. Elaine não via sentido nas ações determinadas a ela, mas, ao mesmo tempo, tentava se enquadrar, pois eram práticas essenciais para as amigas que estavam constantemente alinhavadas à construção de uma feminilidade hegemônica. Connell e Pearse (2015, p. 38), ao explanarem sobre gênero, afirmam que ser homem ou mulher “não é um estado predeterminado. É um torna-se; é uma condição ativamente em construção”. Quer dizer, as determinações agregadas a constituição dos gêneros são construtos que moldam as concepções, por exemplo, do que é ser homem ou mulher.

Os padrões que Elaine enfrenta são frutos de uma sociedade patriarcal, calcada em pressupostos que subordinam as mulheres a ideais pré-construídos. Como afirmam Connell e Pearse (2015), os “[p]adrões de gênero podem ser

radicalmente diferentes entre contextos culturais distintos, e há certamente muitas variedades entre as maneiras de pensá-los” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 49).

Na narrativa, após o primeiro contato com as meninas — na escola — há ainda a conseqüente descoberta de um território tido como masculino, o que delega à Elaine uma segregação pela clássica divisão entre meninos e meninas, e oferece à personagem hábitos e brincadeiras das quais ela não está acostumada. Essa experiência gera um afastamento do que antes era recorrente para a personagem, na convivência dela com o irmão. Elaine, que habita um gênero subjugado desde a infância, se afasta do irmão, pois,

[m]eninos são importunados por terem irmãs mais moças, ou *irmãs de qualquer tipo*, ou mães; é como ter roupas novas. Quando ganha alguma coisa nova, meu irmão trata logo de sujar, para evitar que seja notada; e, quando tem de ir a algum lugar comigo e minha mãe, ele vai andando na frente ou atravessa a rua. Se implicarem com ele por minha causa, ele vai ter de brigar ainda mais. Falar com ele ou até chamá-lo pelo nome seria uma deslealdade da minha parte. Compreendo estas coisas e faço o que posso. Então só me restam as meninas, meninas de verdade finalmente, em carne e osso. Mas não estou acostumada com meninas, nem estou familiarizada com seus hábitos. Sinto-me sem jeito com elas, não sei o que dizer. Conheço as regras tácitas dos meninos, mas, com as meninas, sinto que estou sempre prestes a cometer uma gafe terrível (ATWOOD, 2007, p. 59, grifo meu).

Percebo que Elaine já começa a ser notada pela fragilidade e vulnerabilidade que são associadas ao gênero feminino na sociedade. Perante esses preceitos, ela se vê “obrigada” a compor o grupo das meninas e a exercer as expectativas de tal grupo. Sendo que “[o]s arranjos de gênero colocados em prática na sociedade exercem uma força sobre toda nossa vida cotidiana. Eles criam expectativas a respeito de como devemos agir, do que pensar e do que gostar” (LINS; MACHADO; ECOURA, 2016, p. 9).

Além disso, a personagem não vê sentido nos padrões de beleza constituídos pela sociedade, padrões que tentam moldar e dominar o gênero feminino. Assim, a protagonista é interpelada pelo “mito da beleza”, que, nas palavras de Naomi Wolf (2019, p. 27), tem “a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor”. Desse modo, entendo que o padrão de beleza é um dos remanescentes mais ativos que compõe a mística feminina. Por isso, a relação da personagem com a idealizada beleza feminina tornava-a diferente do convencional, pois a garota pouco se interessava pelos

penteados ou roupas que eram tão exaltados pelas suas amigas, os quais eram antes desconhecidos por ela, tal como é relatado em um dos encontros com Grace Smeath:

Ela me diz que seu cabelo é louro-mel e que seu corte de cabelo é chamado de pajem, que ela tem de ir ao cabeleireiro de dois em dois meses para cortá-lo. Eu não sabia que havia coisas como cortes pajem e cabeleireiros. Minha mãe não vai ao cabeleireiro. Ela usa cabelo comprido, preso dos lados, como as mulheres dos cartazes do tempo da guerra, e o meu cabelo nunca foi cortado (ATWOOD, 2007, p. 59).

Para Wolf (2019, p. 30), o que o mito da beleza “está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência de algo não mais elevado do que a necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contraofensiva contra as mulheres”. Isso significa que o mito da beleza é nutrido para assumir a função de subalternizar as mulheres, alimentando, assim, o sistema androcêntrico que vem sendo combatido pelos movimentos feministas, pois a autora ainda enfatiza que “[o] mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres, ele gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens” (WOLF, 2019, p. 31).

Essas concepções comportamentais que são atribuídas às mulheres são inquietantes para Elaine, enquanto criança, que até chegar a Toronto havia constituído uma identidade divergente das garotas de sua escola, desvinculada dos padrões de beleza daquela sociedade. Na percepção da narradora, que rememora, há uma incompreensão em relação às vestimentas que eram desejadas pelas mulheres daquela época. Elaine visualiza um suéter que uma das meninas, Carol, se entusiasma ao mostrar a ela:

Depois que voltamos do prédio, vou para a casa de Carol outra vez. Ela pergunta se eu quero ver o novo *twin set* da mãe. Não sei o que é isto, mas fico curiosa, então digo que sim. Ela me leva sorrateiramente até o quarto da mãe, dizendo que se formos apanhadas ela vai se dar mal, e me mostra o *twin set*, dobrado numa prateleira. O *twin set* são simplesmente dois suéteres, da mesma cor, um com botões na frente, o outro sem. Eu já vi a sra. Campbell usando um outro *twin set*, bege, com os peitos salientes, o suéter abotoado pendurado no ombro como uma capa. Então isto é que é um *twin set*. Fico desapontada, porque estava esperando algo a ver com gêmeos (ATWOOD, 2007, p. 62).

As atribuições da moda não chamavam a atenção da personagem Elaine, pois ela não estava alimentada pelos construtos que visavam moldar e padronizar o comportamento feminino. No entanto, as mulheres/meninas que não se encaixam

nesse padrão são vistas como desviantes nessa sociedade, visto que essas representações são símbolos que se impregnam nas concepções sociais. Nas considerações de Wolf, “[a]s qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável” (2019, p. 31).

No mais, além dos julgamentos e a tentativa de moldagem da infância, a personagem se depara, na fase adulta, com construções acerca de uma “rotulagem feminina”. Se envolvendo em relacionamentos conturbados, em uma época que o patriarcalismo era ainda mais predominante, a personagem é afetada pelos construtos que envolvem o feminino, como a personalidade frágil e desequilibrada. Tais construtos são ressaltados nas descrições do marido de Elaine, em um dos episódios de desentendimentos do casal:

Jon está sentado na sala, tomando uma cerveja com um dos pintores. Estou na cozinha, batendo com as panelas. — O que há com ela? — diz o pintor. — Ela está furiosa porque é mulher — Jon diz. Isto é algo que não ouço há anos, desde a época de escola. Antes era uma vergonha dizer isso, e terrível, quando um homem dizia a seu respeito. Implicava estranheza, deformidade, disfunção sexual. Vou até a porta da sala. — Não estou furiosa porque sou mulher — digo. — Estou furiosa porque você é um babaca (ATWOOD, 2007, p. 62).

Ao observar essa relação histórica da mulher como sujeito inferior, que se propaga e se reconstrói pela dominação masculina, compreende-se que o casamento ainda pode ser um dos meios de subalternização feminina. Nas palavras atemporais de Beauvoir (1967, p. 7), as mulheres, quando alimentadas por práticas culturais patriarcais, têm como destino normal “o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem [pois] o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais”.

Assim, ao pensar na personagem com uma mulher transgressora em relação aos padrões de sua época, sem fragilidade e submissão, é possível refletir sobre um dos papéis idealizados para o feminino: a domesticação. Com Wolf (2019, p. 93), é possível notar que, na cultura patriarcal, quando as mulheres “demonstram personalidade [que difere do ideal], elas não são desejáveis, em contraste de uma imagem desejável da ingênua e sem malícia”. Além disso a autora ressalta que “[n]ão se trata de a identidades das mulheres serem fracas por natureza. Foi a imagem ‘ideal’ que adquiriu uma importância obsessiva para as mulheres” (ATWOOD, 2007, p. 93). Nesse sentido, noto que a característica de fraqueza — associada ao feminino — se

deve a idealização de uma cultura, dominante, que privilegia o masculino, fortalecendo essas transmissões segregadoras.

Com isso, percebo que a personalidade feminina, pautada nas diretrizes androcêntricas, é sempre restrita a singularidades segregadoras, como se a mulher ideal fosse um modelo de beleza e fragilidade. Se opondo a isso, percebo, ainda, que as mulheres que exploram outras habilidades, como valores intelectuais, artísticos e de grande prestígio são constantemente subestimadas, como se o gênero limitasse as habilidades femininas.

Diante disso, destaco um fragmento em que a personagem Elaine narra sobre os julgamentos às professoras de sua infância, as quais não eram casadas, algo que era repassado culturalmente — como uma característica crucial: “As professoras são quase todas mulheres de certa idade, mulheres que não se casaram. Mulheres casadas não trabalham; ouvimos isto de nossas mães. Há alguma coisa estranha e risível acerca de mulheres mais velhas solteiras” (ATWOOD, 2007, p. 89-90). Acerca desta afirmação, observo que a designação das habilidades domésticas ao feminino é como um pré-requisito para o matrimônio, como se não fosse correto às mulheres possuírem essas características, ou agregar outras — ao se tornarem “boas esposas”.

Outro aspecto interessante desta narrativa é que a personagem, em diversos momentos, prefere não ser rotulada como feminista, se sentindo incomodada quando questionada sobre o assunto. Isso fica visível em uma entrevista, na qual Elaine é indagada sobre o movimento feminista, ao falar de suas pinturas:

– Bem, e quanto ao, você sabe, ao feminismo? – ela diz. – Muita gente afirma que você é uma pintora feminista. – E daí – digo. – Detesto linhas partidárias, detesto guetos, De todo modo, sou velha demais para tê-lo inventado, e você é jovem demais para compreendê-lo, então que sentido tem essa discussão? (ATWOOD, 2007, p. 102).

Contudo, no decorrer da narrativa e das discussões, percebe-se que Elaine é afetada por um trauma relacionado ao feminino, o que foi alimentado desde a infância da protagonista. O patriarcado, que oprime as mulheres, propaga as relações de violência, nas quais as próprias mulheres acabam disseminando — como vítimas de uma sociedade culturalmente repressora — as agressões contra a própria classe. Ou seja, as mulheres são estimuladas a se colocarem umas contra as outras, pelo próprio sistema.

De acordo com Wolf (2019, p. 407):

O fato é que as mulheres, na realidade, não oferecem perigo umas as outras. Fora dos limites do mito, as outras mulheres dão uma boa impressão de ser aliadas naturais, para que as mulheres aprendessem a se temer mutuamente, tivemos que ser convencidas de que nossas irmãs possuem uma arma secreta, misteriosa e poderosa que será usada contra nós — sendo essa arma imaginária a 'beleza'.

Ou seja, para que os detentores do poder continuem com a dominação patriarcal se faz necessário que esse sistema seja alimentado, utilizando, assim, as próprias vítimas. Tal como ocorre em *Olho de gato*, pois a personagem, além de ser vítima da perversidade de uma senhora cruel, também é vítima das próprias amigas, que se aproveitam da ingenuidade da garota para disseminar e impor os construtos repassados para elas pelo convívio social. Essas repressões deixam a personagem apreensiva, mesmo depois de adulta, refletindo, assim, no constante receio ao feminino, ainda que o feminino/feminismo seja algo predominante na própria arte dela.

A protagonista sofre com as manifestações machistas em diversos momentos da vida, como no casamento e nas relações amorosas que ela obteve. Na trajetória de Elaine houve duas personagens masculinas que foram marcantes em suas relações: Jon e Josef. Estas personagens, assim como grande parte da sociedade, alimentavam as concepções patriarcais que rodeavam a pintora, como pode ser percebido nas observações de tais em relação a Elaine, o que é recordado por ela:

Jon não acha que as mulheres são flores frágeis ou formas a serem moldadas e contempladas, como Josef acha. Ele acha que elas são ou inteligentes ou burras. Estas são as suas categorias. — Escute aqui, colega — ele diz para mim. — Você é mais inteligente do que a maioria. Isto me agrada, mas também me descarta. Posso tomar conta de mim mesma (ATWOOD, 2007, p. 327).

Nas considerações da narradora, Josef associava o feminino a fragilidade, enquanto Jon distinguia as mulheres com uma divisão que subestima a capacidade intelectual feminina. Além disso, há episódios em que Jon define a personagem como “mulher para casar” em decorrência de suas habilidades domésticas, como narra Elaine ao explorar o relacionamento com a personagem Jon:

Mas Jon me transforma num modelo de limpeza e eficiência. Eu me levanto de manhã e faço café para ele, ponho dois lugares na mesa, com minha nova cerâmica que vai ao forno na cor gelo, com manchinhas. E não me importo de lavar sua roupa junto com a minha na lavanderia self-service. Jon não está acostumado a ter tanta roupa limpa. — *Você é o tipo de garota que devia se casar* — ele diz um dia, quando apareço com uma pilha de camisas e jeans dobrados. Acho que isto pode ser um insulto, mas não tenho certeza. — Lave

a sua própria roupa então — digo. — Ei — ele diz —, não fale assim (ATWOOD, 2007, p. 327, grifo meu).

A personagem que se relaciona com Elaine, explicitamente, envolve a figura feminina ao doméstico, como se a mulher “perfeita” para se casar necessitasse dessas habilidades. Assim, é perceptível uma rotulação e designação às funções que a mulher “pode” e sabe desempenhar bem.

Pensando nisso, noto as considerações de Wolf (2019), que trata do estereótipo de limitações agregados ao feminino como um déficit cultural, que se estende há séculos. A pesquisadora ainda exemplifica com a dualidade beleza/inteligência. Nas palavras da autora, “[a] cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito, nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza” (WOLF, 2019, p. 94). Ou seja, para se ter uma capacidade intelectual desenvolvida se exclui outros atributos do feminino, como a beleza. Sendo que, mais uma vez, podemos ver a multiplicidade de funções e capacidade feminina sendo questionada, como se as mulheres tivessem que ser resumidas em aspectos únicos, ou mesmo não tivessem aptidão para sustentar mais de uma habilidade.

Ademais, observando todo o trajeto da protagonista Elaine e todos os percalços que ele tivera que enfrentar em decorrências das opressões por gênero, percebo que essas relações se constituem pelas construções simbólicas, que são disseminadas e fortalecidas nos meios sociais. A personagem é claramente relutante em relação aos padrões e as imposições opressoras que são designadas ao feminino, mas ela, inicialmente, não tinha nenhum arcabouço para lutar contra essas violências. Desse modo, a personagem sofre com essas construções, das quais ela não consegue ou sequer deseja se encaixar. Ou seja, mesmo que ela prefira não ser rotulada, depois de suas traumáticas experiências, ela é uma personagem claramente feminista, mas ela não dá essas chaves, porque as violências são simbólicas, e são elas que estruturam as narrativas, os discursos, as representações.

Diante disso, pensando no percurso marcante e subversivo da personagem, aponto, por meio de Audre Lord (2019, p. 240), que “[t]odos nós somos programados para reagir com medo é ódio às diferenças humanas e lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las, e se não for possível, imitá-las se acháramos que for dominante, ou destruí-las se acháramos que são subordinadas”. Posto isso, ao refletir sobre a protagonista de *Olho de gato*, noto que Elaine não

conseguia ignorar, tentou imitar e depois ela destruiu — o que será possível constatar, a seguir, por meio da arte da pintora-narradora.

## 2.2 A formação da “artista”

Pensando na arte da personagem Elaine, compreendo que ela é constituída pelo reflexo do passado, sendo fonte de recordações. A maior parte da obra de Elaine reflete os anos 40, que é descrito como “formativo” para a pintora. Nesse sentido, entendo, ainda, que a personagem constrói um desenvolvimento artístico partindo das inspirações da infância, e, anos depois, faz uma retrospectiva dessa trajetória, por meio das próprias telas.

Desse modo, é possível observar, em *Olho de gato*, características que nos remetem ao *Künstlerroman*, ou romance de formação de artista, por se tratar de um termo que designa, basicamente, a formação e desenvolvimento da personagem/artista que já está na maturidade.

Para entender melhor sobre os termos que designam os romances de formação é importante a compreensão do surgimento e constituição desses (sub)gêneros do romance. De origem Alemã, e com datação imprecisa, após a difusão romanesca, esses gêneros se popularizaram. Nas considerações de Izabela Baptista do Lago, na dissertação de mestrado intitulada “Do *Künstlerroman* às narrativas de artista: um estudo conceitual”, a pesquisadora expõe que o *Künstlerroman*

com sua etimologia alemã – *Künstler*, artista; *Roman*, romance –, surge como um reflexo do entusiasmo pelo tema da arte que se evidenciou no século XVIII, aliado à crescente popularização do romance enquanto gênero, que tomou conta do cenário literário do século XIX. O encontro dessas duas tendências culminou no aparecimento de uma série de obras literárias que representam a aliança da arte visual com a escrita (LAGO, 2017, p. 10).

Contudo, há ainda controvérsia quanto a concepção e as associações a esse gênero. A princípio é fundamental citarmos o *Bildungsroman*, romance de formação, pois há discussões críticas sobre uma possível dependência do *Künstlerroman* sobre o primeiro gênero, o que levanta diferentes posicionamentos.

Com as pontuações de Wilma Maas (2000), é possível refletir sob a constituição desse termo do *Bildungsroman*, que une dois radicais da língua alemã ao constituir o conceito de “romance de formação”. A autora alega que

sob aspecto morfológico, é relativamente fácil a compreensão do termo *Bildungsroman*. Por um processo de justaposição, unem-se dois radicais - (*Bildung*- formação - e *Roman* - romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas (2000, p. 13).

Ainda pensando na constituição histórica do conceito de *Bildungsroman*, Wilma Maas (2000, p. 19) escreve que a sua origem,

data possivelmente de 1810, ano em que o professor de filologia clássica Karl Morgenstern emprega o termo pela primeira vez em uma conferência na Universidade de Dorpat. A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que 'representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade'.

Visto isso, percebo, ainda, que nesse gênero há uma relação com o desenvolvimento e amadurecimento da personagem.

Quanto ao marco do *Bildungsroman*, Maas pontua que se dá com a vinculação à obra de Goethe: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance que se aproxima do período supracitado (na datação de origem) e trata da formação e desenvolvimento de uma personagem inserida na burguesia. Além disso, Maas pontua, seguindo a perspectiva de Morgenstern, que esse gênero promove tanto a formação e desenvolvimento da personagem quanto a do leitor, que acompanha e se apropria de todo esse processo de amadurecimento propiciado pela leitura.

Como já foi citado, a obra de Goethe — associada ao *Bildungsroman* — é tida como uma das precursoras desse gênero. Assim, é possível explorar, nas pontuações de Wilma Mass (2000, p. 20), uma reflexão sobre o trajeto desse romance. A autora reflete sobre as análises do professor Karl Morgenstern,

o criador do termo *Bildungsroman* [que] associa-o ao romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), criando assim o que a historiografia literária reconheceria como o paradigma do gênero. A história de vida do jovem Wilhelm Meister, sua trajetória desde o lar burguês em direção à busca por uma formação universal e pelo aperfeiçoamento de suas qualidades inatas, sua relação com as várias esferas da sociedade da época até sua inserção na aristocracia, por meio de um casamento interclasses (*mésalliance*), foram vistos com Morgenstern como o percurso exemplar, como a trajetória arquetípica a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político (MAAS, 2000, p. 20).

Desse modo, é possível observar, sobre o *Bildungsroman*, que se trata de um gênero referente, sobretudo, ao aperfeiçoamento da personagem, que vai se desenvolvendo no decorrer da narrativa, na aquisição de experiências. Em relação a propagação do termo, Maas (2000, p. 19) destaca que mesmo tendo a inauguração no início do século XVIII, foi somente em 1870 que o termo *Bildungsroman* foi, de fato, inserido no “discurso intelectual acadêmico, sobre literatura”, o que foi desenvolvido por Wilhelm Dilthey. Pela obra “*Das Leben Schleiermachers [A vida de Schleiermacher]*”, de 1870, [...] se encontra a primeira alusão de Dilthey ao *Bildungsroman*” (MAAS, 2000, P. 41).

Já nas palavras do professor Jorge Santana (2003, p. 36), que também escreveu sobre os romances de formação, encontro elucidções sobre a relevância desses gêneros para o estabelecimento hegemônico do gênero romance no século XVIII. Quanto a definição, Santana afirma que o *Bildungsroman*

narra e tenta analisar o desenvolvimento espiritual, sentimental e cognitivo de uma personagem protagonista. Protagonista que, na forma tradicional dessa narrativa, possuía ares de comportamento heróico, é apreendida em situações que lhe trazem confrontos com o meio sociocultural e com a necessidade de compreender e dominar sua própria compleição psicofísica (SANTANA, 2003, p. 36).

Assim, noto que esse gênero trata, ainda, do autoconhecimento da personagem, a qual têm o desenvolvimento pautado por experiências que ela vivencia. No mais, Santana (2003, p. 36) explica que essa personagem, que é, caracteristicamente, uma protagonista com atributos heroicos, se apropria desse conhecimento existencial por fases, aprendendo a conviver com os percalços da vida, ao se apoiar nas experiências formativas. Portanto, a personagem passa por um processo de transformações e aprendizados, para, assim, adquirir uma compreensão amadurecida.

Diante disso, é válido lembrar que além do *Bildungsroman*, e ao lado de outras terminologias que se referem a formação, em outros campos, temos o *Künstlerroman*. Tal conceito foca nas particularidades artísticas da personagem-protagonista, ou seja, diferente do *Bildungsroman* que tem como característica as particularidades existenciais da personagem, o *Künstlerroman*, ou romance de formação do artista – como pode ser traduzido — tem ênfase nos atributos artísticos que integram a personagem. Para Santana (2003, p. 46), no *Künstlerroman*

as questões vivenciais do narrador protagonista convivem com as questões teóricas do aprendizado artístico. Ao mesmo tempo em que a escritura vai nos apresentando uma personalidade formando-se na interação com o meio, escolhas e posicionamentos da competência artística vão tomando vulto a ponto de quase transformar a narrativa num compêndio de estética.

Percebo, assim, que o *Künstlerroman* agrega às atribuições do *Bildungsroman* as singularidades artísticas da personagem.

Além disso, Santana (2003, p. 45), recorre a Cela (2000) e Oliveira (1993), para destacar que há nessa modalidade

o fato de que o narrador-protagonista, já adulto e com sua carreira consolidada, recorda normalmente, em uma narrativa de encaixe que traz o esquema de romance dentro do romance, os esforços em prol da apreensão e do domínio do aparato tecnológico que lhe possibilita a consecução de seus objetivos pertinentes à arte de sua aptidão.

O autor ressalta a formação da personagem, relacionando características pessoais e artísticas, e traz explicações com obras que envolvem o narrador escritor, porém, esse campo pode ser explorado em vários outros âmbitos, como o da pintura, que é o caso da personagem que analiso nesta dissertação.

Na sequência, trago Solange Ribeiro (1996, p. 29), uma das poucas teóricas que discutem sobre o tema no Brasil. A autora escreve que no “subgênero” *Künstlerroman*, ou romance de arte, como é traduzido no texto dela, é “onde a figura de um artista ou a presença de uma obra de arte, real ou fictícia, representa papel essencial, estruturador”. Diante disso, entendo que Ribeiro considera o campo artístico como um constituinte fundamental dessas obras.

Sendo assim, é perceptível, ainda, que há uma fusão entre a formação artística e as vivências singulares da personagem. Notando isso, é possível ressaltar que a personagem central de *Olho de gato* rememora, na fase adulta, as recordações da infância, fazendo um retrospecto de sua obra, que está intimamente ligada com as vivências pessoais dela.

Ainda sobre a categoria desses gêneros, como já foi dito, há algumas discussões a respeito do *Künstlerroman* ser um subgênero do *Bildungsroman*. Observando isso, é elementar a notoriedade de outra pesquisadora brasileira em relação a essa temática: Eliane Campello. Esta pesquisadora argumenta sobre o

assunto, levantando questões históricas e afirmando ser o *Künstlerroman* um “gênero” independente, ao refletir sobre suas notáveis particularidades de análise.

Além disso, a autora aborda a popularização do gênero agregado ao feminino e afirma que:

[o] *Künstlerroman*, romance de artista, é um dos gêneros mais marcantes na literatura da história ocidental. Entretanto, pouca notícia se tem, até o final dos anos 60, a respeito da representação da figura da artista em obras de autoria feminina (CAMPELLO, 2003, p. 125).

Pensando na perspectiva dessa pesquisadora, posso destacar também o estudo do *Künstlerroman* associado à autoria feminina. Campello faz um estudo sobre o assunto, por meio de uma tese de doutorado intitulada *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, que mais tarde é publicada pela editora da FURG<sup>22</sup>. Nesse trabalho, a professora faz questionamentos aos critérios androcêntricos referentes a classificação de obras que se enquadram no gênero *Künstlerroman*.

Para o estudo a escritora faz análises comparativas de obras de quatro autoras, as quais estão relacionadas ao gênero em questão. São essas respectivamente: *Earthly Possessions*, de Anne Tyler; *A doce canção de Caetana*, de Nélide Piñon; *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela; além de *Lady Oracle*, de Margaret Atwood. A partir disso, Campello explora traços particulares que são propiciados pela autoria feminina, os quais não foram levados em conta, ao partir das tradicionais pontuações androcêntricas, como nos elucidada Hilda Lontra (2004).

Campello trata dessa questão enfatizando, ainda, a literatura brasileira, e argumenta que a falta de popularização da temática se dá pela hegemonização masculina predominante no desenvolvimento e foco de análise. Para a autora (2006, p. 125),

o *Künstlerroman* canônico é um gênero do domínio do masculino tanto em termos de criação quanto no que se refere à sua avaliação pela historiografia e pela crítica literárias. Esse gênero literário, que retrata o protagonista na situação de herói-artista boêmio ou de gênio isolado, quando aplicado à construção de uma heroína-artista, sob a ótica da mulher, oferece outras múltiplas possibilidades de leitura.

---

<sup>22</sup> Universidade Federal do Rio Grande, na qual Eliane Campello atua como professora e pesquisadora.

Além do protagonismo heroico masculino ter sido, por muito tempo, predominante nas narrativas, a questão que a autora levanta é sobre a possibilidade desse gênero ser melhor explorado se a dominação masculina não fosse tão predominante no foco de pesquisa, ao levar em conta a variedade de obras que poderiam ter maior destaque nas análises críticas.

Adiante, pensando nesse gênero em consonância com autoria e representação feminina, posso referenciar algumas obras que enfatizam o protagonismo feminino, as quais podem ser lidas pelo viés de formação de artista. Iniciemos essa pequena genealogia por *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie. Nesse contexto, temos, inicialmente, uma personagem feminina, a jovem “Ifemelu” que, mais tarde — 15 anos depois — se torna famosa, uma escritora pop. Com isso, ela faz um retrospecto de sua trajetória e formação, levantando questões sociais, como preconceito racial — sendo ela uma personagem negra — além de questões relacionadas ao gênero.

Na sequência trago outra narrativa de protagonismo feminino e artístico: *Só garotos*, com autoria de Patti Smith. Nesse romance a autora concebe uma obra autobiográfica, na qual é narrada a história dela nos EUA, sua evolução como escritora e cantora, além de toda a sua trajetória com o namorado que também é um artista. Essa personagem faz uma reconstrução memorialística, narrando toda sua formação.

Outra obra que podemos referenciar aqui é a autobiografia de Doris Lessing: *Debaixo da minha pele*. Essa obra trata dos primeiros 30 anos de vida da autora, explorando todo o percurso formativo que ela percorre. Essa autora evoca as próprias experiências em um romance que delinea, com base no período vivenciado por ela, os seus percalços e conquistas.

Perante essas obras referenciadas, que se encontram em meio a várias outras, percebo que o *Künstlerroman* de autoria feminina é mais comum do que o imaginado, no entanto, como é descrito por Campello, essa temática é pouco explorada. Com isso, conseqüentemente, há poucas fundamentações e análises que demarquem e se agreguem a singularidade feminina na formação de artista, sendo a boemia masculina predominante na caracterização do gênero *Künstlerroman*. Ou seja, levando em conta essas subjetividades femininas no gênero em questão, poderemos encontrar um campo rico e diverso para novas análises e compreensões.

A seguir, trago, novamente, o trabalho dissertativo de Izabela Lago (2017) para explorar e refletir um pouco mais sobre as origens do *Künstlerroman*. Nas palavras introdutórias da pesquisadora, noto que o

*Künstlerroman* ou romance de artista, de acordo com sua etimologia alemã – *Künstler*, artista; *Roman*, romance –, surge como um reflexo do entusiasmo pelo tema da arte que se evidenciou no século XVIII, aliado à crescente popularização do romance enquanto gênero, que tomou conta do cenário literário do século XIX. O encontro dessas duas tendências culminou no aparecimento de uma série de obras literárias que representam a aliança da arte visual com a escrita (LAGO, 2017, p. 10).

Percebo, assim, que é na transição do século XVIII para o XIX que o romance de artista começa a ganhar espaço na literatura. Adiante, a autora nota algumas contradições acerca da conceituação do *Künstlerroman*. Lago (2017) afirma que uma das marcantes contradições acerca do gênero consiste na denominação de “romance” do artista, já que algumas obras que são, caracteristicamente, pertencentes ao gênero não são romances,

como é o caso da [...] novela de Balzac, *A obra-prima ignorada*, considerada pelos especialistas como um de seus exemplos canônicos. Essa questão teórica do gênero, no entanto, é apenas ventilada por alguns teóricos ao conceituar o romance de artista, sendo que, apesar de não se aprofundarem sobre o tema, concordam que as obras que compõe esta categoria não se restringem ao gênero do romance (LAGO, 2017, p. 12).

Além do mais, a pesquisadora salienta sobre a necessidade de inovação quanto ao conceito do “romance de artista”, já que o gênero tem a capacidade “de se adequar tanto às narrativas atuais quanto às dos séculos XVIII e XIX, que o afirme, sobretudo, como uma categoria literária autônoma, desvinculada do gênero romance e também de uma posição subsidiária ao subgênero do romance de formação” (LAGO, 2017, p. 13). Posto isso, percebo o caráter adaptável do gênero em questão, o qual levanta questões teóricas sobre a autonomia — ao observar alguns traços do romance de formação: o *Bildungsroman*. Assim, seguirei, nesta pesquisa, a ideia do *Künstlerroman* como um gênero autônomo, a qual é compartilhada por autoras/es que fundamentam, essencialmente, essa dissertação, como Eliane Campello (2003) — autora que agrega fatores determinantes para este trabalho, como o protagonismo feminino.

Pensando nas discussões de Campello (2003), é possível notar que ao observar a formação da artista, sendo uma mulher, há uma inversão histórica envolvendo culturalmente a atribuição de papéis aos gêneros, pois a mulher deixa de ser uma personagem secundária e há um protagonismo feminino tanto na autoria

quanto no contexto, que dá voz a escrita e a experiência feminina, pois, quando se fala de autoria e protagonismo feminino, os estudos são escassos.

A personagem Elaine é uma pintora que têm sua arte calcada nas experiências vividas, principalmente da infância. Ou seja, a formação artística dessa personagem é inspirada pelas próprias vivências. Como pontua Santana (2003, p. 46) “[n]o *Künstlerroman* as questões vivenciais do narrador protagonista convivem com as questões teóricas do aprendizado artístico”. Desse modo, observo a fusão dos aprendizados artísticos e existenciais. Por conseguinte, discuto, a seguir, sobre a relação da arte e vida de Elaine, por meio de suas pinturas.

### 2.3 “Mulheres caídas”: o *Künstlerroman* de autoria feminina em *Olho de gato*

No romance *Olho de gato*, as pinturas da personagem Elaine Risley refletem as experiências que ela adquiriu no decorrer da vida, como narra ela ao fazer uma retrospectiva, expondo a própria trajetória por meio das telas:

A cronologia venceu afinal: os primeiros trabalhos estão na parede da esquerda, o que Charna chama de período intermediário na parede do fundo, e na parede da direita estão cinco pinturas recentes que nunca expus antes. [...] Aqui estão as naturezas-mortas. ‘As primeiras incursões de Risley no reino do *simbolismo feminino* e na natureza carismática dos objetos domésticos’, diz Charna. Em outras palavras, a torradeira, a cafeteira, o espremedor de roupa da minha mãe. Os três sofás. O papel prateado (ATWOOD, 2007, p. 414, grifo meu).

Inicialmente, a pintora reflete sobre aspectos da infância e juventude, unindo elementos referentes aos dois momentos, com recordações primárias da vida em Toronto e o aprendizado inicial de sua carreira — que reflete, posteriormente, em grande parte da obra de Elaine.

Diante disso, será viável pontuar algumas das experiências artísticas e pessoais da narradora-protagonista que representam a trajetória da personagem, compondo a formação artística de Elaine Risley.

Como pontua Santana (2003, p. 45), ao recorrer a Cella (2000) e Oliveira (1993), na modalidade do *Künstlerroman*, destaca-se o fato de que “o narrador-protagonista, já adulto e com sua carreira consolidada, recorda normalmente, em uma narrativa de encaixe”. Ou seja, notando o romance *Olho de gato*, é possível observar uma narradora madura e com uma ampla experiência artística em curso. Posto isso, destaque, ainda, o caráter revelador dessas obras, pois, por meio delas, podemos

compreender, amplamente, o processo de formação de Elaine Risley enquanto artista, que se une com as vivências pessoais dessa protagonista.

Na sequência a artista evoca duas personagens cruciais em sua trajetória, dois homens, citados anteriormente, que se envolveram romanticamente com a personagem, como é descrito por ela ao observar uma das telas: “Mais adiante, estão Jon e Josef. Olho para eles com um certo carinho, para eles e seus músculos e suas ideias confusas sobre mulheres. A juventude deles é aterradora. Como pude me colocar nas mãos de tal inexperiência?” (ATWOOD, 2007, p. 418).

Nessa tela a personagem une a experiência primária do amor, vivenciada com o professor de pintura, Josef, à experiência conturbada do primeiro casamento com Jon, que ocorreu na juventude da personagem. Estas são experiências de transformação da personagem, a qual se depara, pela primeira vez, com os conflitos amorosos. Adiante, a pintora reflete sobre a uma das marcantes figuras de sua infância:

Ao lado deles, está a *sra. Smeath*; muitas dela. A *sra. Smeath* sentada, em pé, deitada com seu fícus sagrado, voando, com o *sr. Smeath* grudado nas costas, trepando como um besouro; a *sra. Smeath* com as calças compridas azuis da *srt. Lumley*, que de alguma forma se mistura com ela numa assustadora simbiose. A *sra. Smeath* sendo desembrulhada de papel fino branco, camada por camada. A *sra. Smeath* em tamanho gigante, muito maior do que jamais foi. Obliterando Deus. Trabalhei muito naquele corpo imaginado, branco como uma raiz de bardana, flácido como banha de porco. Cabeludo como o interior de uma orelha. Batalhei nele, vejo agora, com considerável malícia. Mas estes quadros não são apenas deboche, não são apenas profanação. Pus luz neles também. Cada perna pálida, cada olho com aro de metal, está ali do jeito que era, simples como pão. Eu disse, Olhem. Eu disse, Eu vejo. São os olhos que contemplo agora. Eu costumava achar que eram olhos hipócritas, vorazes e complacentes por trás dos aros de metal; e são. Mas também são olhos derrotados, inseguros e melancólicos, pesados de dever e desamor. Os olhos de alguém para quem Deus era um velho sádico; os olhos de uma decência puída de cidade pequena. A *sra. Smeath* tinha sido transplantada para a cidade, de um lugar muito menor. Uma pessoa deslocada; como eu era. Agora posso ver a mim mesma, através destes olhos pintados da *sra. Smeath*: um farrapo maltrapilho que veio Deus sabe de onde, praticamente uma cigana, com um pai pagão e uma mãe imprestável que andava por ali usando calças e juntando ervas. Eu era pagã, um ninho de demônios: como ela poderia saber que germes de blasfêmia e falsidade cresciam em mim? E, no entanto, ela me aceitou (ATWOOD, 2007, p. 418, grifo meu).

As diversas pinturas da *sra. Smeath* eternizam os sentimentos frustrados da personagem na infância. Percebe-se, assim, que as pinturas da personagem recontam todo o trajeto que foi tão marcante para a vida dela, pois a arte se une com a vivências da protagonista, revelando os sentimentos envoltos em todo o percurso

vivenciado por ela. Desse modo, pensando na trajetória da personagem-artista, ressalto que há constantemente a representação artística como formadora e estruturada do romance.

Elaine, em seu percurso de reconhecimento e apropriação artística, passa por diversas situações conflituosas, ligadas as determinações e construções acerca dos gêneros. Por ser uma mulher, ela se sente questionada e descredibilizada, em diversos momentos, ao se dedicar a pintura. Ainda na juventude, ao iniciar as primeiras aulas de desenho, ela é surpreendida pelos rapazes de sua turma com diálogos que inferiorizam o feminino em relação à arte. Elaine destaca que as pintoras de sua turma, diferente dela, eram mais velhas, e por terem maridos não eram levadas a sério:

Os rapazes chamam-nas de “pintoras mulheres”. — Se elas são pintoras mulheres, o que eu sou? — pergunto. — Uma pintora garota — Jon diz, brincando. Colin, que é mais educado, explica: — Quando você é ruim, você é uma pintora mulher. Senão, é só pintora (ATWOOD, 2007, p. 289).

Assim, Elaine começa a vivenciar situações de pré-julgamento criadas por uma cultura machista, que determina uma superioridade masculina, principalmente por se tratar dos anos 40, período que antecede a eclosão dos movimentos feministas. Assim, o termo “mulher”, nesse contexto, reflete algo negativo. Visto que, por ser uma mulher já há uma pressuposição de falha, como se a mulher fosse menos capacitada para desempenhar tarefas que exigem habilidades intelectuais, pois as mulheres são, frequentemente, associadas ao trabalho doméstico. Já no caso das mulheres que são casadas — e mais velhas — esses posicionamentos ficam ainda mais visíveis, como se elas estivessem, completamente, destinadas a domesticidade e não pudessem ser levadas a sério.

No entanto, a protagonista de *Olho de gato*, mesmo sendo constantemente indagada pelos diversos mitos associados ao feminino, se mostra determinada em sua trajetória. Elaine se depara com ataques na infância e juventude, diante da predominância cultural machista em diversos contextos, tais como os profissionais e acadêmicos. Destacando, ainda, que parte do contexto se integra aos anos 60-70, evoco Simone de Beauvoir (1967, p. 7), que em suas palavras introdutórias de *O segundo sexo*, afirmou que:

As mulheres de hoje [década de 60-70] estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais.

Sabe-se que o patriarcado é uma desconstrução contínua, que se estende de anos, o que há alguns anos, como no contexto do romance e das palavras de Beauvoir, era ainda mais vigoroso, refletindo amplamente na trajetória feminina. Pensando nisso, é possível entender que o trajeto de formação de uma artista mulher neste contexto é cheio de percalços, pois como pontua Eliane Campello:

A triunfante jornada em direção à auto-realização e ao sucesso independente no universo da arte não é uma trajetória facilmente alçada pelas personagens femininas. Isso ocorre porque suas identidades na literatura têm, freqüentemente, se moldado a partir de estereótipos da mulher, no desempenho de funções secundárias nos papéis de esposas amorosas, mães sacrificadas, virgens pudicas e prostitutas devassas. *O Künstlerroman* de autoria feminina questiona esses papéis preestabelecidos à mulher e à artista (CAMPELLO, 2003, p. 125).

Com isso, é possível, do mesmo modo, entender que a personagem principal de *Olho de gato* contém uma singularidade subversiva, pois mesmo fragilizada com as crueldades da sociedade ela adquire uma autenticidade, ou mesmo, amplia a sua distinção que já era evidente desde a infância. Todas essas particularidades são expressas na pintura de Elaine, que consegue perenizar — por meio das telas — sentimentos e vivências da trajetória de vida dela.

Em cada tela, a artista e a protagonista se fundem. Como pontua Santana (2006, p. 46), ao explicar sobre a formação do artista, as experiências do narrador coexistem com o aprendizado artístico. Nesse sentido, posso destacar que os quadros de Elaine refletem, ao mesmo tempo, uma experiência pessoal e artística que formam a personagem. Uma personagem marcada por imposições da sociedade — em contraste com sua singularidade.

A pintora faz várias pinturas que refletem o feminino, em sua nudez, feições e marcas — um traço artístico notado pela crítica contextual do romance — mas, ao mesmo tempo, essas telas refletem as experiências vivenciadas por ela. Essas pinturas compõe a ótica da personagem referente as vivências marcantes, como por exemplo o pudor pelo corpo feminino que lhe era prescrito na infância, o que, mais tarde foi alvo de suas pinturas, como uma forma de crítica. Isso pode ser observado

na descrição de algumas pinturas relacionadas a sra. Smeath, como é descrito por Rislely:

Um é a sra. Smeath, nua em pelo, voando pelo ar. A torre da igreja com a cebola está ao longe. O sr. Smeath está grudado nas costas dela como um besouro, rindo como um louco; ambos têm asas marrons de inseto, feitas em escala e meticulosamente pintadas. Ele se chama Erbug, A Anunciação. O outro é da sra. Smeath sozinha, com uma faquinha curva e uma batata descascada, despida da cintura para cima e das coxas para baixo (ATWOOD, 2007, p. 235).

As telas são um dos marcos da pintora, que é notada pelas várias pinturas subversivas, principalmente os corpos de mulheres nuas. Mas, ainda assim, é também uma representação crítica da imagem que a personagem carrega da sra. Smeath, uma forma de expressar a hipocrisia de uma sra. que se dizia tão benevolente e moralista, mas, na verdade, apenas censurava os comportamentos desviantes do padrão defendido por ela.

Percebe-se assim que os ideais subversivos da personagem, que não gostava de ser rotulada<sup>23</sup>, se fundem entre a vida e arte dela, dando vida às telas intrigantes, que representam o feminino e feminismo, ainda que a narradora afirme ser despretensiosa — a inquietude de pintar mulheres em seus mais diversos estados e formas.

Diante disso, me pautando nas considerações de Campello (2003), compreendo que ao analisar o *Künstlerroman* associado a autoria feminina há uma reformulação das significações envoltas nesse termo, pois, diferente do padrão estabelecido pela hegemonia masculina, há uma demarcação feminina/feminista. Esse padrão se estabelece com a visão “homem” boêmio-artista, que contrasta com a função secundária da mulher.

Contudo, nas pesquisas de Campello, há uma refutação a esse modelo que é tido como único e dominante. Essa relação também fica visível na escrita literária de Atwood, de várias formas, visto que a narrativa abordada levanta questões relacionadas à problemática envolta nos conflitos de gênero, os quais são estabelecidos pela sociedade.

---

<sup>23</sup> A pintora não gostava de ser associada ao feminismo por suas pinturas inovadoras e subversivas, no entanto a própria arte falava por si — revelando uma visão transgressora, que se agrega às experiências da personagem.

Ainda sobre a fusão do aprendizado artístico com o existencial, como já foi dito, as experiências artísticas vão “nos apresentando uma *personalidade* formando-se na interação com o meio, [as] escolhas e posicionamentos da competência artística vão tomando vulto a ponto de quase transformar a narrativa num compêndio de estética” (SANTANA, 2006, p. 46, grifo meu). Ou seja, as experiências existenciais se integram as percepções artísticas.

No romance *Olho de gato* a personagem agrega o aprendizado artístico às vivências externas, como, por exemplo, a supracitada relação das telas com a nudez feminina. Nas concepções artísticas que a personagem adquiriu, essa nudez foi uma de suas primeiras abordagens. Nas aulas de desenho vivo Elaine tem o primeiro contato real com o corpo de outra mulher nua:

Estou olhando para uma mulher despida. Num quadro ela seria um nu, mas ela não está num quadro. Esta é a primeira mulher nua ao vivo que vejo na vida, fora eu mesma no espelho. As garotas da escola sempre ficavam de roupa de baixo no vestiário, o que não é a mesma coisa, e também não são a mesma coisa as mulheres com maiôs de lycra de saio nos anúncios das revistas. Mesmo esta mulher não está inteiramente nua, já que tem um lençol drapeado sobre a coxa esquerda e enfiado entre as pernas: não aparece nenhum pelo. Ela está sentada num banquinho, suas nádegas caindo dos lados; suas costas robustas estão curvadas, sua perna direita cruzada sobre o joelho esquerdo, seu cotovelo direito apoiado no joelho direito, seu braço esquerdo virado para trás com a mão apoiada no banquinho. Ela tem um olhar entediado, a cabeça caída para a frente, do jeito que foi colocada. Ela parece dura e desconfortável, e também com frio: posso ver a pele arrepiada dos seus braços. Ela tem um pescoço grosso. Seu cabelo é crespo e curto, vermelho com raízes mais escuras, e desconfio que ela está mascando chiclete: de vez em quando, ela faz um movimento lento, furtivo, com o queixo. Ela não pode se mexer (ATWOOD, 2007, p. 279).

Essa abstração do desenho da nudez feminina reflete na arte de Elaine, agregando elementos pessoais, como a visão pudica da mulher que tentavam inserir nas concepções da pequena Elaine da infância. As pinturas da personagem, são, em grande maioria, uma forma de criticar essa censura em relação ao corpo, o que na verdade são críticas, também, aos comportamentos externos de pessoas que propagavam esse comportamento, como é refletido em uma das primeiras telas de Elaine contendo a sra. Smeath:

Virada para frente, está uma peça que pintei vinte anos atrás: a sra. Smeath, lindamente retratada em têmpera de ovo, com sua coroa de cabelos grisalhos, seu rosto de batata e seus óculos, usando apenas o avental estampado de peitilho cobrindo um seio só. Ela está reclinada no seu sofá de veludo marrom, subindo ao Céu, que está cheio de fícus, enquanto uma lua do formato de um guardanapinho rendado flutua no céu. *Fícus: A Ascensão*,

é o nome dele. Os anjos ao redor dela são figurinhas autocolantes de Natal dos anos quarenta, menininhas de branco, com cabelos de cachinhos. A palavra *Céu* está escrita no alto da pintura com o estêncil escolar de uma criança. Na época, achei que isto era estiloso (ATWOOD, 2007, p. 98, grifos da autora).

Nessa tela é perceptível, assim como nas outras referenciadas, a presença erótica da personagem nomeada por sra. Smeath, o que contrasta com a personalidade recatada e religiosa que essa senhora tentava passar. A sra. Smeath é descrita como uma mulher dura, em suas palavras e atitudes; fria, quanto aos sentimentos. Além disso, a sra. Smeath pode ser observada como uma personagem que presa por uma moral hipócrita, ao se vincular constantemente à preceitos e convívios religiosos – que se associam a generosidade – e diferente disso, ela se mostrava uma mulher perversa ao incitar as agressões a pequena Elaine, de 9 anos de idade, e alimentar observações e pensamentos negativamente críticos em relação a garota. Com isso, como a própria personagem-protagonista afirma, a lembrança dessa personagem é frequentemente associada ao ódio: “Por que a odeio tanto? Que me importa, aliás, o que ela pensava?” (ATWOOD, 2007, p. 70).

Portanto, a pintora investe em sua obra o sentimento nutrido pela mãe de Grace, como uma forma de vingança à senhora que tentava passar uma imagem oposta a representação das telas, mas também como uma forma de criticar o comportamento da sra. Smeath, que era investido de ideais contraditórios e segregadores. Nesse sentido, noto que a representação dessa perturbadora senhora, na infância de Elaine, se une com a aquisição artística da pintora, gerando uma fusão entre o aprendizado artístico e as experiências pessoais.

Além da sra. Smeath, há outra personagem marcante na vida da artista, como já foi relatado nesta dissertação — a assombrosa amiga da infância: Cordelia. O próprio nome, da ardilosa personagem, já vem carregado de significados. Em “sua raiz latina, *cor*, *cordis*, coração, o cerne não apenas do sentimento, mas do que há de mais essencial no ser humano” (PEREIRA; ROSENFELD, 2020, p. 16).

Já em uma análise diacrônica do vocábulo Cordelia, encontro na tragédia shakespeariana *Rei Lear* um protagonismo referente a esse nome, trazendo uma personagem intrigante ao contexto — uma heroína trágica que movimenta toda a peça, assim como a Cordelia da obra de Atwood, que tem grande representação.

Na tragédia shakespeariana, há uma frustrante constatação do rei, que se instaura após uma indagação às filhas. As três filhas do rei são questionadas em

relação ao amor que nutrem pelo pai. Com isso, duas delas afirmam que o amor que elas sentem pelo rei é incondicional, pleno e sólido; enquanto que a terceira filha, Cordélia, investida de toda sinceridade, diz amar o pai como lhe era imposto em sua função “nem mais, nem menos” (SHAKESPEARE, 2000, p. 11). A sinceridade e dureza na resposta de Cordélia gera descontentamentos e conflitos para a ela, deixando o rei revoltado. Por esse motivo, ele acaba deserdando-a.

Isso posto, é possível pensar, também, na imposição e dureza da personagem Cordelia de *Olho de gato*, refletindo intertextualmente com a personalidade da personagem de *Rei Lear*, o que pode revelar o marcante vocábulo “Cordelia”.

Pensando nisso, na imposição e dureza dessa personagem de Atwood, percebo a representação dela na arte de Elaine Risley, que é constituída com um misto de fraqueza e ardilosidade. A artista produziu apenas uma pintura que representa Cordelia, no entanto, a única tela consegue representar a tumultuosa amizade e todas os sentimentos e sensações envolvidos nela, como é narrado pela pintora ao descrever a obra:

Este foi o único retrato que pinte de Cordelia, Cordelia sozinha. *Um rosto pela metade*, é o nome dele: um título estranho, porque o rosto todo de Cordelia está visível. Mas atrás dela, pendurado na parede, como emblemas da Renascença, ou aquelas cabeças de animais, alce ou urso, que se costumava ver nos bares do norte, está outro rosto, coberto com um pano branco. O efeito é de uma máscara de teatro. Talvez. Tive problemas com esta pintura. Foi difícil para mim fixar Cordelia numa época, numa idade. Eu a queria com uns treze anos, com aquele seu olhar desafiador, quase beligerante. *E daí?* Mas os olhos me sabotaram. Eles não são olhos fortes; eles deixam o rosto com uma expressão insegura, hesitante, reprovadora. Assustada. Cordelia tem medo de mim neste quadro. Eu tenho medo de Cordelia. Eu não tenho medo de ver Cordelia. Tenho medo de ser Cordelia. Porque, de certa forma, nós trocamos de lugar, e eu me esqueci quando (ATWOOD, 2007, p. 70, grifo da autora).

Nessa tela, há a representação de dualidade entre as personagens, além das fraquezas de Cordelia, que se escondia atrás da representação ardilosa e maliciosa com que ela enfrentava as situações vivenciadas, da quais, por vezes, se apropriava Elaine.

Além da recordação de personagens marcantes na vida da protagonista Elaine, a pintora perenizou lugares que remetem a episódios decisivos na trajetória dela, como a ponte em que ela quase morreu congelada. A representação da ponte envolve aspectos que traduzem os sentimentos de Elaine em relação ao ocorrido:

A última pintura é *Teoria de campo unificada*. É um retângulo comprido, maior do que os outros quadros. Cruzando sobre ele um pouco acima do terço superior, há uma ponte de madeira. De cada lado da ponte estão os topos das árvores, sem folhas, cobertos de neve, como depois de uma pesada nevasca. Esta neve está também no parapeito e nas escoras da ponte. Posicionada acima do parapeito da ponte, de modo que seus pés não toquem nele, está uma mulher vestida de preto, com um capuz ou véu preto cobrindo o cabelo. Aqui e ali no preto do vestido ou manto há pontinhos de luz. O céu atrás dela é o céu depois do pôr do sol; no topo dele, está a metade inferior da lua. O rosto dela está parcialmente na sombra. Ela é a Virgem das Coisas Perdidas. Entre suas mãos, na altura do coração, ela carrega um objeto de vidro: uma grande bola de gude olho de gato, com um centro azul. Sob a ponte, fica o céu noturno, como visto através de um telescópio. Estrelas e mais estrelas, vermelhas, azuis, amarelas e brancas, nebulosas, galáxias: o universo, em sua incandescência e escuridão. Ou é o que você pensa. Mas há também pedras ali, besouros e pequenas raízes, porque este é o subsolo. Na parte inferior do quadro, a escuridão fica menos densa e mistura-se com um tom mais claro, o azul-claro da água, porque o riacho corre ali, debaixo da terra, debaixo da ponte, vindo do cemitério. A terra dos mortos (ATWOOD, 2007, p. 418).

Essa pintura revela a experiência de quase morte da personagem e todos os sentimentos envoltos nesse episódio, como a sensação ruim e a áurea sombria que ela vivenciou naquela noite, além da representação de esperança, concebida pela imagem da Virgem Maria que a Salva — sendo a narradora representada pela bola de gude olho de gato.

A personagem se aproxima da “terra dos mortos”, pelas águas que passavam pelo cemitério. Sendo que a água, como elemento que liquida, pode ser associada, mais uma vez, a simbologia do *Lete* — rio do submundo que aniquila as memórias de quem experimenta de suas águas.

Contraponto a morte, que é representada pela simbologia do *Lete*, há a sobrevivência, representada pela contribuição da Virgem. A imagem da Virgem Maria, que ela relata ter contemplado na experiência pálida, se agrega a Virgem das Coisas Perdidas<sup>24</sup>, a qual ela aprecia em umas de suas diversas visitas a templos — na busca da imagem da Virgem.

Portanto, nessa representação há o reflexo de um reencontro com ela mesma, a qual estava desesperançosa da própria vida, estando “perdida” nas crueldades cometidas e sustentadas pelas garotas. Nesse momento ocorre a libertação da pequena Elaine, que ao conseguir retornar para casa, decide se afastar, definitivamente, das cruéis garotas de sua infância.

---

<sup>24</sup> Segundo a narradora é “uma Virgem [...] que devolveia o que estava perdido” (ATWOOD, 2007, p. 208).

Pensando nessa ponte como um espaço muito recorrente no imaginário da protagonista, recorro, ainda, ao *Dicionário dos símbolos*, que descreve a ponte como

aquilo que permite passar de uma margem a outra, é um dos mais difundidos universalmente. Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência a imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível. Diversas lendas da Europa Oriental falam de pontes de metal sucessivamente atravessadas a cavalo; Lancelot atravessa uma ponte-sabre; a ponte Chinvat, o divisor, da tradição iraniana, é uma passagem difícil, larga para os justos, estreita como uma lâmina de barbear para os ímpios; essas pontes estreitas, ou quebradas, às vezes se reduzem a uma corda bamba. [...] Notam-se, portanto, dois elementos: O simbolismo da passagem, é o caráter frequentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda viagem iniciatória (CHEVALIER; GHEERBRANT 1989, p. 724).

Diante disso, posso destacar essa ponte, também, como um espaço de transformação, no sentido de passagem — de uma consciência a outra — assim como ocorre com Elaine, que inicia uma transformação após sofrer com a ocorrência na ponte. A ponte remete à passagem, inflexão, transição, transformação, ou seja, a maturação da menina Elaine.

Contudo, pensando em aspectos teóricos sobre a formação de artista, observo que, diante das telas e trajetórias expostas, posso refletir, ainda, sobre a estrutura característica desse gênero. Nas palavras de Lago (2017) — que recorre a uma análise estrutural de Montandon (1986) — é possível identificar nessas narrativas

cinco etapas, ligadas ao percurso do artista-personagem: a primeira etapa é a da apresentação do protagonista, na qual é enfatizada o seu desraizamento familiar, que se manifesta, na maior parte das vezes, por pais ausentes, [...]. A segunda etapa é a da procura, por parte do artista-personagem, por um pai simbólico, uma espécie de mentor. A terceira etapa retrata o encontro e o aprendizado com esse mestre. A quarta etapa é representada por uma prova a ser enfrentada pelo artista-personagem, que pode se dar no âmbito amoroso ou na forma de um conflito de criação. A quinta etapa, por fim, é a que Montandon denomina de “reino dos sonhos” (royaume de rêve), um mundo dominado pelo onírico, que é a negação da realidade, pois a obra de arte, enquanto materialização da imaginação ou produto da criação (LAGO, 2017, p. 94).

Segundo a pesquisadora, essas características são referentes ao romantismo, entretanto, podem ser encontradas nas obras da contemporaneidade.

Visto isso, posso destacar algumas dessas características semelhantes a essas em *Olho de gato*. A primeira etapa pode ser vista como a representação omissa da mãe, que não sabia o que fazer perante as agressões que a garota sofria na infância, como pode ser visto em diálogo entre mãe e filha (na idade adulta):

— Aquelas meninas judiaram de você — ela diz um dia. [...] — Que meninas? — digo. [...] — Aquelas meninas. Cordelia e Grace, e a outra. Carol Campbell. Ela olha para mim, com certa malícia, como se estivesse me testando. — Carol? — digo. Eu me lembro de uma garota gorducha, batendo uma corda de pular. — Cordelia era a sua melhor amiga, no colegial — ela diz. — Nunca achei que ela estivesse por trás disso. Foi aquela Grace, não Cordelia. Foi Grace quem a levou a isso, sempre achei. Que fim ela levou? — Não faço ideia — digo. Não quero falar sobre Cordelia. Ainda me sinto culpada por ter me recusado a ajudá-la. — *Eu não sabia o que fazer* — ela diz. — Elas vieram falar comigo naquele dia e disseram que você tinha ficado de castigo na escola, por ter sido malcriada com a professora. Foi Carol quem disse isso. Não achei que elas estivessem dizendo a verdade. Ela evita a palavra mentira, se possível. — Que dia? — pergunto cautelosamente. Não sei de que dia ela está falando. Ela começou a misturar as coisas, por causa dos remédios. — Naquele dia em que você quase congelou. Se eu tivesse acreditado nelas, não teria saído para procurar você. Desci a rua, caminhei ao longo do cemitério, mas você não estava lá. Ela me olha ansiosamente, como se estivesse imaginando o que vou dizer. — Ah, sim — digo, fingindo que sei do que ela está falando. Não quero deixá-la confusa. Mas eu mesma estou ficando confusa. Minha memória é trêmula, como água soprada. Por um instante, vejo Cordelia, Grace e Carol, caminhando na minha direção na fantástica brancura da neve, com os rostos na sombra. — Eu fiquei tão preocupada — ela diz. *O que ela deseja de mim é perdão, mas de quê?* (ATWOOD, 2007, p. 404-405, grifos meus).

A segunda e a terceira etapa podem ser observadas pela presença da personagem Josef Hrbik, o primeiro professor de pintura da personagem e o primeiro envolvimento amoroso dela. Elaine afirma que a personagem Josef lhe proporcionou parte essencial de seu referencial artístico, como ela pontua, sobre o pintor, em uma entrevista: “— Ele me ensinou a desenhar mulheres nuas” (ATWOOD, 2007, p. 102).

Além disso, Josef compõe a quarta etapa, juntamente com Jon — primeiro marido de Elaine — em um conflito interno da personagem, que em sua fase de descoberta artística, agrega a elas as descobertas e conflitos amorosos, como narra a Elaine da juventude: “Dois homens são melhor do que um, ou pelo menos eles fazem com que eu me sinta melhor. Estou apaixonada pelos dois, digo a mim mesma, e ter dois significa que não tenho de me decidir a respeito de nenhum deles” (ATWOOD, 2007, p. 325).

Por fim, a quinta etapa consiste na criação fantasiosa da pintora, que agrega imaginação, sentimentos e experiências, como a relação da ponte com a Virgem e a bola de gude olho de gato, que são representadas em uma das telas de Elaine Risley.

Todavia, pode-se refletir, ainda, sobre uma estrutura que é considerada adaptável para as obras contemporâneas. De acordo com Lago (2017, p. 94-95), se baseando na estrutura que parte do século XIX, a composição consiste em:

1) a apresentação do artista e de seu meio; 2) o processo de criação do artista; 3) a inserção de um desafio que ameaça ou prejudica o trabalho do artista; 4) a reação do artista a este desafio, a forma como ele enfrenta e resolve este problema, que se apresenta como uma conclusão da narrativa.

Observando essa estrutura, novamente, contemplo o trajeto da personagem de *Olho de gato*. Quanto a “apresentação do artista”, entende-se todo o percurso da pintora Risley que fora descrito, desde a infância da protagonista, que já realçava traços artísticos nesse período, até a maturidade.

Em relação ao “processo de criação do artista”, é visível que Elaine já demonstrava ter habilidades com a arte por meio dos desenhos notórios que a garota produzia na infância, ainda que alguns fossem peculiares, por se tratarem de répteis, em suas aulas de biologia e convívio contínuo na rotina com pai (um entomologista). Entre os desenhos da menina Elaine, são descritos por ela:

um diagrama da minhoca, aberta, lindamente etiquetada. Depois disso, vem a rã. A rã chuta e é mais difícil do que a minhoca, parece um pouco demais com uma pessoa nadando. Apago a rã com o clorofórmio, conforme orientação, e dissecó-a com talento, prendendo-a com alfinetes. Faço um desenho do interior da rã, com todos os seus arabescos e bulbos, seus pequenos pulmões, seu coração anfíbio de sangue frio (ATWOOD, 2007, p. 257).

Além desses desenhos, a constituição artística que a personagem adquire com Josef é determinante para o processo de formação artística da personagem.

Adiante, “a inserção de um desafio que ameaça ou prejudica o trabalho do artista” também é considerável a partir da narrativa da pintora Elaine, que é constantemente descredibilizada perante os meios androcêntricos da arte pelo qual a ela percorre.

Por último, “a reação do artista a este desafio” é ainda mais visível nesse romance, pois a personagem subverte as expectativas e se desvincula das condutas que predominam sobre o feminino, gerando assim uma identidade artística pautada em preceitos notórios e transgressores, ainda que a pintora prefira não afirmar a vinculação a eles. De modo que, assim, Elaine Risley contempla a singularidade de sua formação artística, por meio da recordação de seu trajeto.

O trajeto da pintora-protagonista explora as nuances da arte agregadas ao feminino. Diante disso, é possível notar a subjetividade que é explorada nesse contexto, pois os conflitos de gênero foram determinantes, devido a historicidade

envolvida nessas relações. A personagem feminina passa por diversos conflitos em sua formação artística devido às pressuposições que se agregam ao gênero feminino. Assim, a pintora consegue adquirir singularidades que marcam a composição artística dela.

Pensando nessa pintora, diante desse subjetivo trajeto — ficcionalizado por Atwood — destaco as considerações de Eliane Campello, que abarcam, no fragmento a seguir, alguns objetivos de estudo com a intenção de uma reformulação da formação de artista. Nessa atualização há o intuito de que as singularidades do feminino, tanto em autoria quanto em contexto, sejam alcançadas. Assim, Campello (2003, p. 125) afirma que

impulsionada pela premissa de que representações da mulher-artista são produtos de um discurso diferenciado em relação àquele dos escritores, aos ficcionalizarem os heróis-artistas, busco, em meus estudos aprofundar e alargar as fronteiras que configuram o tema, dirigindo a valorização da heroína capaz de, ao expressar-se por meio da arte, redimensionar sua história de vida no domínio da significação.

Visto isso, compreendo que a figura feminina que Atwood cria, a qual é representada pela personagem protagonista de *Olho de gato*, faz toda a diferença na análise desse gênero de formação (*Künstlerroman*), sendo que a heroína-artista, Elaine, se expressando pela sua arte, consegue atribuir novos valores e significações decorrentes de sua posição enquanto mulher-artista.

Por fim, trago uma pintura que a narradora descreve, na qual é nítida a relação da arte em consonância com o gênero:

Estou pensando num quadro que pintei anos atrás. *Mulheres caindo* era o nome dele. [...] *Não havia homens neste quadro, mas ele era sobre homens, do tipo que fazia cair as mulheres.* Não atribuí nenhuma intenção a estes homens. Eles eram como o tempo, não tinham uma intenção. Eles meramente encharcavam você ou fulminavam você como um raio e iam embora, negligentes como um temporal. Ou eram como pedras, uma fileira de pedras pontudas e escorregadias. Você podia caminhar com cuidado entre as pedras, escolhendo onde pisar, e, se escorregasse e se cortasse, não adiantava pôr a culpa nas pedras. Devia ser esse o significado de mulheres caídas. Mulheres caídas eram mulheres que tinham caído por cima de homens e tinham se machucado. Havia uma sugestão de movimento para baixo, contra a vontade da pessoa e sem a vontade de outra pessoa. Mulheres caídas não eram mulheres empurradas ou puxadas, simplesmente caídas. É claro que havia Eva e a Queda, mas não havia nenhuma queda nesta história, que era só sobre comida, como a maioria das histórias infantis. *Mulheres caindo* mostrava as mulheres, três delas, caindo de uma ponte acidentalmente, suas saias abertas em sino ao vento, seus cabelos levantados. Elas caíam sobre os homens invisíveis, denteados e escuros e sem vontade, estirados lá no fundo (ATWOOD, 2007, P. 278, grifo meu).

Na descrição dessa tela, observo a representação de uma queda — a queda das mulheres — que se dá pela dominação masculina, pela irrelevância atribuída ao feminino, pelos percalços e “pedras” que as mulheres encontram em seus trajetos, tais como as dificuldades de ingressarem e serem valorizadas em determinados campos, como o da arte. Além disso, representa a omissão desses homens que são invisíveis na tela descrita pela pintora, homens esses que oprimem e atravessam o caminho das mulheres, mas são negligentes em relação ao combate da histórica subalternização feminina, que eles próprios disseminam.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é uma faculdade essencial para o reconhecimento próprio do indivíduo, bem como para a compreensão desse sujeito como social, pois é pela constante reconstrução da memória que as identidades se manifestam. As memórias são mutáveis pelo tempo, o qual, conseqüentemente, atribui novas experiências às vivências dos indivíduos, agregando novas significações às lembranças armazenadas.

As identidades são constituídas e moldadas pelas práticas sociais e culturais que envolvem os indivíduos no decorrer da vida. No entanto, há nessas relações a subjetividade desses sujeitos, que se formam socialmente agregando as próprias particularidades. Essas identidades estão em incessante mutabilidade, pois, no decorrer das experiências e contatos, há ressignificações que afetam tanto a compressão de si mesmo quanto a posição dos sujeitos na sociedade.

Nesse sentido, memória e a identidade andam juntas, pois as identidades são frutos das memórias, assim como as memórias se alimentam das identidades. Nessa constituição mútua, os sujeitos se amparam nas experiências armazenadas, que podem ser subjetivas, mesmo sendo coletivas, pois ainda que nossas experiências estejam frequentemente atribuídas de relações sociais, a individualidade do armazenamento prevalece.

Na reconstrução da memória há ainda outro determinante incisivo — os espaços. Lugares são transformados em espaços significativos através das memórias. É pela presença humana, e pelas experiências vivenciadas, que os lugares ganham um valor simbólico e subjetivo.

Os espaços, envolvidos por uma significação, preservam as memórias, pois através deles as lembranças podem instigadas. A descrição desses espaços também são subjetivas e mutáveis (como as memórias e identidades), visto que, com o passar do tempo, as observações são afetadas pelas novas experiências e pela mutabilidade dos sujeitos. Além disso, os espaços são alvos das classificações e considerações humanas, sendo que os seres humanos hierarquizam e investem nos espaços valores construídos pelas experiências vivenciadas.

Diante disso, entendo que há um elo entre memória e identidade e uma forte ligação desses conceitos com o espaço, pois o espaço pode refletir as memórias e conseqüentemente as identidades.

No mais, pensando sobre a constituição da identidade por meio das experiências, é possível observar que essas identidades podem carregar tanto aspectos positivos quanto negativos, sendo até mesmo acentuados por experiências tão frustrantes e aterrorizantes que se tornam traumáticas. As memórias traumáticas perturbam os sujeitos que a vivenciaram, mas ao mesmo tempo são recordações difíceis de serem acessadas, pelo teor subjetivamente negativo. Porém, narrar essas experiências angustiantes pode ser o princípio da cura, pois a narrativa do trauma é vista, por muitos, como uma tentativa de superação da experiência recalçada.

Pensando nisso, ressalto que a memória da protagonista de *Olho de gato* é marcada por vivências traumáticas da infância, as quais se manifestam nas identidades afetadas dessa personagem.

Elaine se torna uma mulher com inseguranças calcadas na infância, além de ter grande parte da obra inspirada nessas recordações. As pinturas da personagem revelam todo o trajeto e angústias do passado. Mas, para reabrir essas feridas, a personagem precisa regressar ao espaço rememorador e traumatizante da infância para, assim, ter a chance de reassimilar e se livrar dos espectros do passado, que são vigentes na vida dela.

A reconstrução memorialística de Elaine é empreendida após o regresso a Toronto. Com a mutabilidade oferecida pelo tempo, a personagem narra como uma mulher de 50 anos as recordações de uma menina de nove. Essas memórias ganham novos contornos e compressões pelas experiências que a personagem, já madura, oferece à narrativa. Elaine nota o espaço com a subjetividade da sua percepção, mas também atribui novas compressões às próprias experiências. Assim, ela tem a chance de rememorar e agregar à identidade novas concepções.

Para isso, a personagem precisa reabrir as feridas do passado, que estão recalçadas no inconsciente dela, para que, assim, ela tenha a chance de reassimilar as experiências vivenciadas e se libertar das angústias. Na época das opressões a personagem não tinha maturidade o suficiente para compreender o jogo de perversidade que a sociedade oferecia a ela, pela falta de malícia e de conhecimentos tácitos acerca dos padrões sociais.

Essa personagem é alvo de construções segregadoras, que são reflexos de uma sociedade patriarcal, que tenta, a todo custo, dominar e subalternizar as “mulheres”. O gênero feminino é constantemente interpelado pelos padrões sociais,

padrões, esses, que são refutados há décadas, mas que ainda permanecem na sociedade, como uma forma de manipulação androcêntrica sob às mulheres.

Portanto, como a personagem era desprovida das condutas femininas, constituídas historicamente, ela sofre perversidades, em uma tentativa falha de pertencimento e moldagem por meio dessas práticas. Ou seja, a protagonista Elaine é uma mulher diferente do “padrão”, em relação aos gostos para a moda; a etiqueta feminina — de acordo com as normas da época e do contexto — e até mesmo pelo trabalho artístico, que é consolidado na maturidade, o que também é descredibilizado em relação ao feminino. Com isso, ainda na infância a personagem se vê inserida em relações abusivas, pela ingenuidade e diferença. Essas relações são marcas frequentes na vida e na arte da pintora protagonista, a qual, já na maturidade ainda se sente, por vezes, insegura em decorrência das recordações da infância e da juventude.

Ademais, a arte dessa narradora-pintora tem função essencial para a constituição de todo o trajeto dessa personagem, refletindo na assimilação memorialística e identitária, bem como visão sobre o trauma. Assim as obras dessa personagem, e todo o conhecimento artístico que ela adquire no decorrer da vida, se integram às vivências pessoais da pintora, tais vivências, agregadas ao aprendizado artístico constituem a personagem, que é marcada pelas experiências de vida. Sendo assim, é notória a representação do *Künstlerroman*.

O conceito de origem alemã, *Künstlerroman*, diz respeito à formação de artista, formação essa que agrega as experiências pessoais às artísticas, assim como é representado nas pinturas de Elaine Risley. Nas telas da pintora há recordações da infância e vida adulta, solidificando os aspectos mais relevantes, ou mesmo determinantes para vida de Elaine, tanto como artista quanto como sua concepção como mulher.

As obras de Risley resgatam, principalmente, os sentimentos referentes a infância, como a representação obscena da cruel mentora de seus sofrimentos, a sra. Smeath — como uma forma de expressão — mas também de vingança, contestando a encenação cândida da senhora em questão.

Além disso, a pintora eterniza a imagem e a representação de personagens e lugares decisivos em sua trajetória, como a ponte em que quase morreu congelada, após ser alvo de mais uma crueldade das amigas. Do mesmo modo, são representados os sentimentos que ela nutriu por alguns personagens e objetos, como

a dualidade amorosa por Jon e Josef; os objetos da casa de infância; o sentimento de perda, pela morte trágica do irmão; a enigmática imagem de Cordelia; e a representação dela mesma (Elaine), que é simbolizada pela marcante bola de gude “olho de gato”.

## REFERÊNCIAS:

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARISTÓTELES. Da memória e da revocação. In: \_\_\_\_\_. **Parva naturalia**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe (coordenador da tradução). Campinas: Unicamp, 2016.
- ATWOOD, Margaret. **Olho de gato**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **Os pensadores**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. Ato performático e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo. 2019. p. 213-230.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CASSIRER, Ernst. O mundo humano do espaço e do tempo. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o homem**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p.

169-191. \_\_\_\_\_. Relatos de espaço. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. Tradução Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia: Temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005. p. 79-113.

COSTA, Benhur Pinós da. As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica. In: ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos de discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, p. 171–188, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

ELIADE, Mircea. O espaço sagrado e a sacralização do mundo. In: \_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 2000.

FREUD, Sigmund. (1980). Recordar, repetir e elaborar: Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago. Vol. 12, p. 191-203. (Trabalho original publicado em 1914).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

KANCYPER, Luis. **Ressentimento e Remorso - Estudos Psicanalíticos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994.

LAGO, Izabela Baptista do. **Do *Künstlerroman* às narrativas de artista: um estudo conceitual**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte: 2017, 193p.

LEE, Rita. Minha vida. **Aqui, Ali, em Qualquer Lugar**. Manaus: Deckdisc, 2001, faixa 5.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

LESSING, Doris. **Debaixo da Minha Pele**: Primeiro volume da minha autobiografia. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LINS, Beatriz; MACHADO, Bernardo; ESCOURA, Michely. **Diferentes, não desiguais**. São Paulo: Editora Reviravolta, 2016.

LONTRA, Hilda. Resenha do livro **O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela**, de Eliane T. A. Campello. Rio Grande: Interfaces – Brasil/Canadá, 2004, p. 237-241.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo. 2019. p. 239-250.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Unesp, 2000.

MATA, Anderson Luís Nunes da. **O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea**. 116 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

PEREIRA, Lawrence; ROSENFELD, Kathrin. Introdução. In: SHAKESPEARE William. **Rei Lear**. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira; introdução de Lawrence Flores Pereira e Kathrin Holzermayr Rosenfield. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PLATÃO. Fédon. In: \_\_\_\_\_. **Os pensadores**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 15 Mai. 2021.

SANTANA, Jorge. **Romance de formação e o caso do Künstlerroman**. Signótica, v. 15, n. 1, p. 35-51, 2003

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o Trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p. 65-82, 2008.

SHAKESPEARE William. **Rei Lear**. Edição. Ridendo Castigat Mores, 2000.  
Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/lear.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2022.

SMITH, Patti. **Só Garotos**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THE BEATLES. In My Life. **Rubber Soul**. Londres: EMI Studios, 1965, faixa 11.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. Um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

VIVÊNCIA. In.: **Dicionário Michaelis**. Disponível em:  
<<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=vivenciar/>>. Acesso em: 04 de março de 2022.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: Uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, TomazTadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. 8 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.