



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
CAMPUS CATALÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE**

**MARTA MARIA BASTOS**

**A MULHER (TRANS) FORMADA NA FICÇÃO DE FERNANDA YOUNG**

**CATALÃO (GO)  
2014**

**MARTA MARIA BASTOS**

**A MULHER (TRANS) FORMADA NA FICÇÃO DE FERNANDA YOUNG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - Nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges

**CATALÃO**  
**2014**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)**

Bastos, Marta Maria

A mulher (trans) formada na ficção de Fernanda Young  
[manuscrito] / Marta Maria Bastos. - 2014

120 f. : il., 2figs.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Borges; Co-orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dra<sup>a</sup>. Maria Imaculada Cavalcante

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, 2014.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas.

Apêndices.

MARTA MARIA BASTOS

**A MULHER (TRANS) FORMADA NA FICÇÃO DE FERNANDA  
YOUNG**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovado em **24 de abril de 2014**.

BANCA EXAMINADORA

*Luciana Borges*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Borges  
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

*Maria Imaculada Cavalcante*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Imaculada Cavalcante  
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

*Kênia Maria de Almeida Pereira*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kênia Maria de Almeida Pereira  
Universidade Federal de Uberlândia

Dedico esta pesquisa à minha família, em especial aos meus pais (*in memoriam*), Bertoldo Antônio Bastos e Geraldina Rodrigues Bastos. Aos meus irmãos: Ismael, Ruy, Moisés, Antônio Abrão e Lázaro, em especial.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, por conceder-me forças e determinação no cumprimento das atividades impostas durante minha carreira acadêmica.

À Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, por conceder-me a oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação – Nível de Mestrado em Estudos da Linguagem.

Especialmente, à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Borges, orientadora desta dissertação, que conduziu com muita sabedoria, paciência, dedicação e carinho, cada momento desta pesquisa, cedendo seu precioso tempo para sua conclusão. Mais que orientadora, a quem devo todo respeito, admiração, carinho e gratidão.

Aos professores doutores: Antônio Fernandes Júnior, Maria Imaculada Cavalcante e Luciana Borges que em muito contribuíram para minha formação no Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás-Campus Catalão.

Às professoras Kênia Maria de Almeida Pereira e Maria Imaculada Cavalcante, pelas contribuições e participação na banca de qualificação e defesa final de minha dissertação de Mestrado.

Aos meus colegas e amigos de Mestrado, especialmente a Moema, Bruno, Karine, Aldenir, Sueli, Daiane, Ana Paula, Ana Marta, Lady e Terezinha.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de Bolsa de Estudos, imprescindível ao desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem; à Vannisy e Raquel, da secretaria do Mestrado e funcionários da biblioteca da UFG/CAC.

Aos alunos e alunas do primeiro ano de Letras de 2013, do turno matutino da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, com os quais tive oportunidade de realizar meu Estágio docência.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nismária Alves David, da Universidade Estadual de Goiás - Unidade Universitária de Pires do Rio, pelo estudo e projeto inicial do Mestrado, pela leitura de meu trabalho, enfim, por toda sua ajuda, carinho e amizade.

À Prof<sup>a</sup>. Érica Schlude Wels, da UFRJ, pelo envio de material e por toda sua atenção.

À tia Maria Meireles (Fiinha), Eleuza, Jackeline Nascente e a Profa. Soninha Martins, pelo apoio, compreensão e carinho.

Aos meus pais, Bertoldo e Geraldina, (*in memoriam*), a quem devo minha vida, meu eterno amor e gratidão.

A todos e todas que de alguma maneira contribuíram para o bom êxito desta pesquisa. Muito obrigada!

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.

*Simone de Beauvoir (O segundo sexo, 1980, v. 2 p. 9).*

## RESUMO

A presente pesquisa está assentada na perspectiva de que o corpo, o erotismo e a identidade feminina são elementos visivelmente associados à literatura. Especificamente, em contexto ocidental, a imagem feminina sempre esteve associada à beleza, à graça, à juventude de um corpo perfeito e sensual, para o qual não se permite defeitos ou variações. Na contemporaneidade, o culto do corpo, em especial, o feminino, tornou-se uma exigência da moda que, guiada pela mídia, dita um padrão de estética corporal fundamentado na magreza para as mulheres seguirem, no sentido de atenderem a um mercado consumidor cada vez mais exigente. Considera-se que o indivíduo é materializado pelo corpo e sua identidade é formada a partir de hábitos, costumes, tradições, valores e crenças de uma sociedade em relação ao mesmo. A partir da vivência e do contato do indivíduo com esses valores é que acontece a formação de sua identidade. Propomos realizar um estudo do corpo, do erotismo e da identidade no romance *A sombra das vossas asas* (1997) da escritora carioca contemporânea Fernanda Young, uma vez que ele contém os elementos favoráveis a essa discussão. Neste romance, a protagonista não se enquadra nos padrões estéticos ditados pela moda atual, o que a leva a recorrer às inovações da cirurgia plástica para transformar seu corpo ao modelo exigido pelos padrões contemporâneos de beleza, a fim de realizar uma vingança, o que lhe causa uma crise de identidade. Para tanto, acionamos os aportes em David Le Breton (2003), Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2001); Gilles Lipovetsky (2004) Stuart Hall (2004); Georges Vigarello (2006); Joana Vilhena de Novaes (2013). Esses e demais outros autores foram acionados para compor esta discussão.

**Palavras-chave:** Estética corporal. Identidade. Imagem feminina. Cirurgia plástica.

## ABSTRACT

This research is grounded in the perspective of the body, the eroticism and female identity are elements visibly associated with literature. Specifically, in Western context, the female image has always been associated with beauty, grace, youth of a perfect and sexy body which does not allow defects or variations. In contemporary times the body cult especially, the female has become a fashion requirement that guided by media ordains a pattern of body aesthetics based on thinness for women to follow in order to attend a consumer market each increasingly demanding. It is considered that the individual is materialized by the body and his identity that is formed from habits, customs, tradition, value and belief of a people, a society in relation to itself. From the experience and individual contact with these values it happens his identity formation. We propose to realize a body study, eroticism and identity into *A sombra das asas* (1997) by contemporary writer Fernanda Young from Rio de Janeiro, because it contains favorable elements to this discussion. In this novel, the protagonist does not mold within the aesthetic standards dictated by current fashion, that leads her to resort to plastic surgery innovations to transform her body to the required model by contemporary standards in order to perform a vengeance causing herself an identity crisis. To do so, we search on David Le Breton (2003); Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2001); Gilles Lipovetsky (2004); Stuart Hall (2004); Georges Vigarello (2006) e Joana Vilhena de Novaes (2013). These ones and other authors were also researched to discussion.

**Key-words:** Body aesthetics. Identity. Female image. Plastic surgery.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>O DISCURSO LITERÁRIO DE FERNANDA YOUNG</b>	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>Fernanda Young: dentro da mídia, fora da academia</b>	<b>19</b>
<b>2.2</b>	<b>A literatura de Fernanda Young: o silêncio da crítica</b>	<b>29</b>
<b>2.3</b>	<b>A representação literária feminina: a luta pelo direito à produção</b>	<b>33</b>
<b>3</b>	<b>IDENTIDADE, CORPO E EROTISMO</b>	<b>48</b>
<b>3.1</b>	<b>Apresentação do romance <i>A sombra das vossas asas</i></b>	<b>48</b>
	3.1.1 A protagonista Carina: uma identidade que aos poucos se revela	50
<b>3.2</b>	<b>O corpo: ponto central do romance <i>A sombra das vossas asas</i></b>	<b>54</b>
<b>3.3</b>	<b>Relação entre identidade e corpo</b>	<b>59</b>
<b>3.4</b>	<b>A estética corporal e a cirurgia plástica</b>	<b>67</b>
<b>3.5</b>	<b>Erotismo: o último aprendizado</b>	<b>74</b>
<b>4</b>	<b>A MULHER EM A <i>SOMBRA DAS VOSSAS ASAS</i></b>	<b>80</b>
<b>4.1</b>	<b>Contemporaneidade: a imagem do efêmero</b>	<b>80</b>
<b>4.2</b>	<b>O espelho narcísico de Carina: a tirania do ato de envelhecer</b>	<b>89</b>
<b>4.3</b>	<b>Lee Miller: o duplo de Carina ou o retorno à imagem de Lúcia?</b>	<b>97</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>110</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>113</b>
	<b>ANEXO</b>	<b>119</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura, como parte integrante da cultura e da sociedade, constitui um dos campos mais férteis de expressão da arte, ao representar por meio da escrita a subjetividade humana. O fazer literário, como campo de direito a representação, esteve, durante séculos, destinado apenas ao homem. Diante desse ideário dominante, para a mulher, não havia direito à produção literária. Com o passar dos séculos, a literatura de autoria feminina lentamente vem ganhando expressão no direito a autorrepresentação nesse terreno demarcado só para homens. Ela surge timidamente, como excluída, para atingir maior representatividade no século XIX, como fruto de uma conquista ainda não terminada.

Este trabalho está assentado na perspectiva de que o corpo, o erotismo e a identidade são elementos visivelmente associados à literatura. Considera-se que o indivíduo é materializado pelo corpo e sua identidade é formada a partir de hábitos, costumes, tradições, valores e crenças de um povo, de uma sociedade. A partir da vivência e do contato do indivíduo com esses valores é que acontece a formação de sua identidade.

Na contemporaneidade, o culto do corpo, tanto masculino como feminino e infantil, ganhou maior visibilidade ao encontrar na moda um padrão estético corporal a ser seguido. A imagem feminina que, especificamente no contexto ocidental, sempre esteve associada à beleza, à graça, à juventude de um corpo perfeito e sensual para o qual não se permite defeitos ou variações, tornou-se uma exigência da moda, que, guiada pela mídia, dita um padrão de estética corporal magro para a mulher seguir, no sentido de atender a um mercado consumidor cada vez mais exigente.

A moda da estética corporal, aliada às mais modernas formas de tecnologia para o embelezamento, tanto em recursos da cosmetologia, como da medicina estética, da indústria do vestuário, da alimentação saudável, dos suplementos alimentares, entre outras inovações mercadológicas, oferece diariamente às mulheres produtos, programas, fórmulas e receitas fáceis de como alterar e transformar-se esteticamente. A transformação é para que se tornem mais jovens, belas e sexualmente mais atraentes, como se fossem receitas de felicidade instantânea.

Desse modo, a moda contemporânea dita para as mulheres uma imagem corporal padrão e, frente a esses apelos, posicionam-se as mulheres desejosas de terem os corpos exigidos pelos padrões de beleza da atualidade. Aquelas cujo corpo foge a esse modelo estético sofrem com o peso de se sentirem excluídas e/ou descartadas por serem consideradas “obesas”, por exemplo. Mas não é somente a obesidade feminina o maior fator de exclusão.

Os padrões de beleza atuais pedem formas perfeitas não somente para o corpo, mas incluem também a perfeição para o rosto. Como consequência, ocorrem mudanças na maneira de ser e de viver daquelas que aderem às exigências da ditadura da moda.

Acredita-se que, ao plastificar a beleza, tenta-se o quanto possível afastar o envelhecimento, marca da finitude e ameaça constante do ser humano. Movidas por uma cultura midiática de padrões estéticos, as mulheres procuram adequar seus corpos ao modelo do corpo magro, belo e sensual, que é adquirido pelas transformações causadas pela cirurgia plástica, como resultado de mudança na estética corporal feminina. Transformações estéticas essas que causam profundas mudanças no corpo e também na identidade.

Nessa linha de raciocínio, propomos realizar um estudo do corpo, da estética corporal feminina, do erotismo e da identidade na era contemporânea, a partir do romance *A sombra das vossas asas* (1997), da escritora carioca contemporânea Fernanda Young. Nesse romance, a protagonista não se enquadra nos padrões estéticos ditados pela moda atual, o que desencadeia uma identidade em crise.

Antes de adentrarmos na análise desse romance, aproveitamos para uma justificativa do título desta obra ser *A sombra das vossas asas*: é uma frase bíblica, retirada do livro dos Salmos de Davi. Refere-se ao Salmo 62, cujo título é *Salmo de Davi quando se achava no deserto de Judá*. A frase “a sombra das vossas asas” encontra-se no versículo 8. A diferença do título do livro para a frase bíblica está na falta da crase para o artigo, como única diferenciação. Ao abrirmos este romance, na primeira página, lê-se os versículos 7 e 8 deste Salmo:

7 Quando, no leito, me vem vossa lembrança,  
Passo a noite toda pensando em vós.

8 Porque vós sois meu apoio,  
Exulto de alegria à sombra das vossas asas. (BÍBLIA SAGRADA, 1989, p. 703)

Uma das possibilidades de leitura seria que a escritora pede proteção a Deus para realizar esta obra, uma vez que asas, no sentido religioso do salmo, significam proteção, amparo, que vem de Deus Pai. No enredo, a protagonista, ao perder o pai, seu protetor, busca amparo e proteção no fotógrafo, um homem bem mais velho e realizado na vida, que deverá ser aquele que a ampara e protege, não como pai, mas como amante e marido.

Para a realização desta pesquisa, partimos em busca de fontes a respeito da literatura de Fernanda Young, na tentativa de localizar os textos críticos ou acadêmicos que abordassem a obra da autora. Nesse sentido, pouca referência foi encontrada. Também

realizamos pesquisas em sites, revistas especializadas impressas e *on line*, jornais e demais revistas de circulação nacional. Houve uma ou outra nota citando Fernanda Young, mas se referindo apenas à sua vida, sua carreira profissional na televisão, não se referindo especificamente à literatura que ela vem produzindo como escritora.

No meio virtual, encontramos publicada apenas uma entrevista de Fernanda Young, concedida a Marcelo S. Costa por ocasião do lançamento de seu quinto romance, *O efeito urano* (2001). Nessa entrevista, à qual recorreremos para compor parte deste trabalho, ela expõe a maneira com que a crítica a vê como autora de livros.

O livro de crítica literária, *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, de autoria de Elódia Xavier (2007), traz um capítulo no qual ela se refere à autora Fernanda Young em seu romance *A sombra das vossas asas* (1997), juntamente com o conto “*Finisterre*”, de autoria da escritora Nélide Piñon, do livro *O calor das coisas* (1980). Encontramos, outrossim, um artigo de Érica Schlude Wels, publicado nos anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura e II Seminário Internacional Mulher e Literatura: “*Sexo, corpo e estratégias de identificação: a produção midiática de Fernanda Young*”. (2005). Essa mesma pesquisadora realizou entrevista com Fernanda Young, que foi publicada no Boletim Nielm (2007). Nessa entrevista, Fernanda Young refere-se às relações entre biografia e autoria, tanto para outros autores como para si mesma. Revela ainda que sua biografia se faz presente em sua literatura, mesmo que de modo um pouco velado, mas possível de ser notado.

Luciana Borges pesquisa obras e autoras representativas de gênero, erotismo, construção da identidade, do corpo e da sexualidade associados a questões de cânone e recepção. Publicou artigo intitulado “*O desejo como ruptura: apontamentos sobre ficção erótica de autoria feminina no Brasil*”, que faz parte do livro *Cruzando Fronteiras* (2012), organizado por Eliseu Riscarolli. Nesse artigo, Borges trata do erotismo e da pornografia na escrita de várias autoras, entre elas, Fernanda Young, no livro *O efeito Urano* (2001).

É importante destacarmos que, até o término da escritura desta dissertação, foram realizadas buscas junto ao Banco de Teses e Dissertações da CAPES, no sentido de encontrar mais trabalhos acadêmicos referentes à escritora Fernanda Young. Nessas buscas foram encontrados três estudos referentes à sua obra: são os trabalhos de Elódia Xavier, Érica Schlude Wels e Luciana Borges, conforme citados acima.

Para uma melhor compreensão dos fatos referentes à escritura feminina, torna-se necessário uma breve contextualização da trajetória da mulher e sua produção escrita no decorrer dos três últimos séculos. Isso será feito com base na história e na memória, com

fundamentação em textos críticos que pontuam essa questão, para que compreendamos como se desenvolveu seu discurso literário ante uma dominação maciçamente masculina, obedecendo aos ditames do modelo patriarcal até chegarmos aos nossos dias.

Uma vez realizada essa contextualização, e ao nos posicionarmos a par de como se deu esse discurso e seu desenvolvimento na história, transitando por séculos de dominação e silenciamentos, adentraremos no discurso literário feminino da contemporaneidade. Essa discussão será retomada no último capítulo dessa dissertação, quando apresentaremos suas características e o estabelecimento do cânone.

A ênfase será particularmente para o discurso literário da escritora carioca Fernanda Young, cuja produção escrita se volta para as questões da corporeidade feminina. Essa atenção ao corpo pauta-se nas condições que a atualidade permite, de modo particular, à mulher, de maiores cuidados para com a estética corporal, por contar com os mais modernos recursos que a tecnologia desenvolve nos setores da medicina estética – representada pela cirurgia plástica – da cosmetologia e demais setores destinados à beleza da mulher.

O romance *A sombra das vossas asas* (1997), narrado na contemporaneidade, conta a história de um casal que o destino une pela lente de uma câmera fotográfica e o sonho de uma adolescente em tornar-se *top model*. Rigel, ainda menino, teve sua carreira traçada a partir do momento em que ganha uma câmera Kodak de plástico como presente de Natal. Daí em diante vieram outras câmeras profissionais que lhe abriram o universo da moda, com fotos, revistas, livros e exposições, para marcar sua carreira de fotógrafo bem sucedido, realizado e feliz. Carina começou a traçar seu destino quando Chaim, seu pai, morreu. Desejosa de atingir as passarelas do mundo da moda, na carreira de *top model*, vê seus sonhos se desmoronarem ao descobrir que não tem o padrão estético corporal adequado para uma modelo. Decide vingar-se do fotógrafo, transformando-se numa mulher perfeita para ele, e assim pretende destruí-lo.

Convém ressaltar que o romance *A sombra das vossas asas* (1997) é o segundo romance da escritora Fernanda Young. Ele trata especificamente do corpo. Aliados a esse tema, o enredo trata das questões estéticas do corpo e, em consequência, sua erotização. A valorização do corpo e sua manipulação para atingir o padrão ideal de perfeição corporal, assim como a identidade individual do sujeito, são valores contemporâneos que, em *A sombra das vossas asas*, fogem do chamado *romance rosa*<sup>1</sup>: é uma ficção que em muito aproxima-se

---

<sup>1</sup><http://blogueirasfeministas.com/2011/03/romance-agua-com-acucar-sim-por-favor/> O *romance rosa* é um gênero de romance água-com-açúcar, como os romances do tipo *Júlia*, *Sabrina*, *Bianca*, encontrados impressos em papel jornal e comercializados em bancas de jornal e revistas. Nesse tipo de romance, o final é sempre feliz.

de nossa realidade. Trata-se de mais uma história de amor, ódio e loucura de maneira instigante, divertida e impiedosa no final do século XX.

A publicação deste romance foi seguida de outros tantos. Afinal, Young é uma romancista em contínua produção literária. No entanto, apesar de a escritora se manter no mercado, sua produção literária ainda não atingiu grande visibilidade. Acredita-se faltar à sua literatura alguns itens considerados fundamentais, que serão dados a conhecer em momento posterior, no decorrer deste trabalho, para complementar o valor de sua produção e fazer com que atinja maior visibilidade como romancista.

Assim, analisar a questão da estética corporal feminina, dos valores agregados à beleza e aos traços individuais que compõem a personagem Carina, em uma narrativa ficcional como a de Fernanda Young, no romance *A sombra das vossas asas*, é um grande desafio. Isso se constituiu, principalmente, por ela ser uma escritora ainda jovem a atuar no mercado literário (estava com apenas vinte e sete anos quando publicou esse romance). O fato de Young não pertencer ao cânone literário, contar ainda com uma pequena fortuna crítica, são desafios relevantes a serem enfrentados.

Fernanda Young concilia sua carreira de escritora com a carreira de personalidade midiática da televisão, na qual atua como roteirista para seriados e apresentadora de programas ao vivo na TV a cabo. Vez ou outra atua como atriz. O resultado é que sua imagem como romancista confronta-se com o fato de ela ser uma personalidade midiática da televisão. O meio televisivo é onde ela mais atua e recebe do público boa aceitação.

A televisão, por ser um veículo midiático que trabalha com valores efêmeros, tem seu foco direcionado a um grande público. Como roteirista para televisão, Young produz roteiros de acordo com o que apregoa a moda da cultura atual, de valores superficiais e passageiros, que surgem e desaparecem sem deixar marcas. Sua literatura, de certo modo, recebe influências de seu trabalho nesse veículo onde atua com maior intensidade, o que, de certo modo, dificulta sua visibilidade como escritora. Mas, por outro lado, sua literatura nos faz refletir a respeito desses valores efêmeros, como o excessivo culto ao corpo, entre outros valores passageiros que envolvem a mulher em sua totalidade e fazem parte de nosso cotidiano. Esses valores são apregoados pela cultura atual e reforçados pela televisão, que vende essa imagem; a mulher, aprisionada ao corpo, procura seguir o modelo padrão de cultura corporal e comportamental, ditado pela mídia televisiva, para atender aos apelos midiáticos do mercado consumidor.

A fim de atender ao objetivo proposto neste estudo, estruturamos nossa pesquisa em três capítulos. O primeiro, intitulado *O DISCURSO LITERÁRIO DE FERNANDA*

*YOUNG*, subdividimo-lo em quatro partes. Na primeira parte, *Fernanda Young: dentro da mídia, fora da academia*, apresentamos alguns apontamentos de crítica literária encontrados em Xavier (2007), referentes ao romance *A sombra das vossas asas* (1997), cuja personagem representa o corpo refletido pelos produtos que consome a fim de embelezar e transformar esteticamente seu corpo. Em Wels (2005), encontramos referências à produção midiática de Fernanda Young, representada pelos apelos de consumo da mídia como sedução ficcional no romance acima citado, e Borges (2012) apresenta o erotismo como um dos elementos midiáticos representados nas personagens femininas, no contexto ficcional apresentado por Fernanda Young. Apresenta-se uma contextualização da vida e da obra da autora, com um pequeno resumo de sua fortuna crítica. Destacamos aqui, teorias sobre o discurso e seu silenciamento.

Ainda concernente a essa questão, encontramos em Steiner (1988) os instigantes modos como as pressões são exercidas sobre a linguagem. Na mesma sequência de modos em que o discurso acontece, o autor representa a escrita transformada em literatura como definidora da identidade e da presença histórica do homem. Nesse romance em estudo, essa questão é bem marcante. Foucault (2012) refere-se à função do autor pelo jogo de identidade que tem a atribuição de individualidade e do eu, uma vez que no romance em estudo a questão da identidade da protagonista é um forte elemento a ser observado. Para falarmos da autora do livro, buscamos respaldo em várias autoras (e autores) que tratam da literatura de gênero, com destaque para Virgínia Woolf (1985), como precursora desse assunto, que aborda as difíceis circunstâncias que envolvem a condição de mulher escritora quando o termo “feminismo” ainda não existia. Santos (2010), na atualidade, também apresenta as questões referentes à distinções de gênero e ao lugar que ocupa o sujeito mulher na sociedade. Brandão R. (2004) retrata a mulher como representação literária, sujeito de sua própria escrita, geradora de novos espaços. A mulher, submetida ao poder do homem, ao qual Bourdieu (2003) e (2010) apresenta como um poder quase mágico obtido pela força (física ou econômica), ante a dominação masculina.

Na segunda referência, *A literatura de Fernanda Young: o silêncio da crítica*, é apresentada uma contextualização da vida e da obra da autora, com um pequeno resumo de sua fortuna crítica. Destacamos aqui teorias sobre o discurso e seu silenciamento, os estudos de Foucault (2012) acima citados e de Orlandi (2011), apresentando o sentido do silêncio como indicador de palavras; a autora nos dá pistas de como se chega ao princípio da significação. É isso o que procuramos na literatura de Young. Ainda concernente a essa questão, encontramos em Steiner (1988) os instigantes modos como as pressões são exercidas

sobre a linguagem. Nessa mesma sequência de modos em que ocorre esse processo, o autor apresenta a comunicação transformada em literatura como definidora da identidade e da presença histórica do homem. No romance em estudo, essa questão é bem marcante.

Na terceira sessão deste capítulo, apresenta-se *A representação literária feminina: a luta pelo direito à produção*. Encontramos respaldo em vários teóricos; para apresentar o valor da autorrepresentação, entre eles, Barthes (1984), referindo-se à literatura como reflexão de si mesma, como objeto submetido à investigação lógica. Na entrevista concedida por Fernanda Young a Marcelo Costa (2001), a escritora fala do posicionamento da crítica em relação à sua literatura, silenciando-se para fazê-la também silenciar, mas o silêncio da crítica está cheio de significação.

No segundo capítulo, versamos sobre a *IDENTIDADE, CORPO E EROTISMO*. Na primeira parte deste, *Apresentação do romance A sombra das vossas asas*, apresenta-se o romance; para tal, encontramos aportes em Grosz (2001), referindo-se aos corpos reconfigurados, e Martinez (2009), que nos revela a trajetória das meninas que sonham em se tornar modelos profissionais e a árdua disciplina enfrentada para a realização desse sonho.

Ainda nessa primeira parte, subitem 3.2.1 *A protagonista Carina: uma identidade que aos poucos se revela*, o foco volta-se para a estética e a cirurgia plástica, uma vez que esses dois pontos são primordiais na composição da protagonista Carina. Para discorrermos sobre esse assunto, procuramos fontes em Vigarello (2006), por ele analisar as transformações, estabelecendo um traçado da história do que agrada e do que desagrade a respeito do corpo numa determinada cultura e num certo tempo, num sentido amplo. Já Priori e Amantino (2011) pensam o corpo numa perspectiva histórica, na qual enfoca o corpo ao longo da história do Brasil, como é o caso do corpo feminino no romance em análise.

Na segunda parte deste capítulo, o enfoque é para *O corpo, ponto central do romance A sombra das vossas asas*, com aportes em Bauman (2005), para o entendimento da formação das identidades, sua fluidez no tempo, e como se forma a sociedade de consumo. Novaes (2011) apresenta o corpo feminino numa sociedade imagética em que o sujeito é definido por sua aparência. A gordura e o envelhecimento excluem os indivíduos, sobretudo as mulheres. Jeudy (2012) trata o corpo nas instâncias da criação artística e da literatura sobre sua estética cotidiana.

*A relação entre a identidade e o corpo* está na terceira parte deste capítulo. Tomamos como referência Breton (2003), para o qual, no discurso científico contemporâneo, o corpo é tomado como simples suporte de pessoa, uma matéria prima na qual se dilui a identidade pessoal. Sant'Anna (2001) também discorre que o corpo se transformou em um

território privilegiado de experimentações sensíveis. Desde então, foi fácil considerá-lo uma instigante fronteira a ser vencida, explorada e controlada. Outras considerações salientam Lipovetsky (2004), com uma discussão a respeito de identidade na contemporaneidade, assim como Hall (2004), com conceitos que versam a respeito da identidade na Pós-Modernidade.

Na quarta parte desta sessão, *A estética corporal e a cirurgia plástica*, seguimos com Vigarello (2006), em um apontamento de como ocorreu a evolução das partes privilegiadas pela estética corporal feminina, para que compreendamos como ocorreu essa evolução na história até chegarmos aos dias atuais, e também o envolvimento de Carina nessa mesma questão da moda do corpo, quando Priore e Amantino (2011) nos fornecem subsídios para essa mesma questão. Em Carina, não só o corpo, mas ainda a identidade sofre alterações com o auto sacrifício do corpo, movido pelo apelo do consumo. Nesta sessão, Bauman (2005) refere-se à identidade como um acessório; Xavier (2010) trata do sacrifício das autotransformações; Breton (2003) fala do consumidor. Wels (2005) aponta a imagem midiática a ser refletida pela cirurgia plástica; Bourdieu (2003) aponta o valor de uma obra de arte, assim como o faz Novaes (2011), ao apresentar o corpo como valor de capital. Esses autores nos fornecem subsídios para compreendermos como ocorreram as transformações corporais e da identidade de Carina. .

Na quinta parte, *Erotismo: o último aprendizado*, Carina erotiza seu corpo para realizar uma vingança. Buscamos referências em Foucault (1988) para as questões do erotismo e da sexualidade; Naome Wolf (1992) faz uma abordagem do mito da beleza e Borges (2012) apresenta uma leitura das representações do feminino e de suas condutas sexuais. Esses autores serão acionados para promover o diálogo entre a teoria e a ficção aqui estudada.

No terceiro capítulo, com o título *A MULHER EM A SOMBRA DAS VOSSAS ASAS*, cujo primeiro enfoque é *Contemporaneidade: a imagem do efêmero*, será retomada a questão da contemporaneidade, do efêmero, quando acionaremos diversos autores que tratam da temática do contemporâneo, como Bauman (2005), ao enfatizar o poder que a mídia exerce sobre as pessoas, e Goldenberg (2010), que apresenta como a construção de corpos e identidades se realizam a partir da imitação dos outros.

As referências em Beauvoir (1970), numa abordagem que traz à luz de nossa compreensão as verdades relacionadas ao ato de envelhecer, e Novaes (2013) apresentam as questões sobre as mulheres e seus corpos, Goldemberg (2011) traz um destaque para as mulheres e seus corpos ante o ato de envelhecer, Foucault (2009) apresenta a sexualidade sob

as sombras da era vitoriana e Alves (2011) explora a questão da sexualidade no mundo contemporâneo.

Na segunda parte, *O espelho narcísico de Carina: a tirania do ato de envelhecer*, procuramos explicar a paixão de Carina pela autoimagem, com respaldo em Bulfinch (2006), num enfoque do mito de Narciso, surgido na Grécia antiga, entre outros autores. Bourdieu (2003), traz abordagem da dominação patriarcal, Liebig (2011) aborda as questões do indivíduo e sua imagem frente ao espelho, Jeudy (2002) apresenta o corpo como objeto de arte e os perigos a ele relacionados.

Na terceira consideração, *Lee Miller: o duplo de Carina ou o retorno de Lídia?*, encontramos referências em Beauvoir (1980) ao examinar a condição feminina em todas as suas dimensões: sexual, psicológica, social e política. Damasceno (2010) discorre a respeito do homem duplicado; Wilde (1989) e Poe (1981) apresentam, ambos, na literatura, personagens e seus duplos; Rank (1939) revela o fenômeno da dupla personalidade; Brandão J. (1987) aborda as questões do mito a fim de compreendermos o duplo; Kalina e Kovadloff (1989) revelam as origens do duplo e o caminho que ele percorre; e demais outros autores serão acionados para compormos esta sessão.

A dissertação constitui-se de introdução e considerações finais de acordo com os resultados obtidos a partir da análise realizada. Espera-se que esta pesquisa possa proporcionar uma significativa contribuição para os estudos da obra desta autora e sua fortuna crítica, para que sirvam como subsídio para trabalhos posteriores.

## 2 O DISCURSO LITERÁRIO DE FERNANDA YOUNG

Agora as sereias têm uma arma ainda mais fatal do que suas canções, ou seja, o silêncio. E, embora por certo isso jamais tenha acontecido, ainda assim é possível que alguém tenha escapado do canto das sereias; mas de seu silêncio, certamente, jamais.

*Franz Kafka*

### 2.1 Fernanda Young: dentro da mídia, fora da academia

Este capítulo objetiva apresentar a escritora contemporânea Fernanda Young, bem como sua produção literária. Nesse intento, objetivamos analisar e compreender a maneira como seu discurso literário é recebido nos meios acadêmicos, se desfruta ou não de prestígio ante a crítica acadêmica e a maneira como o público, em geral, concebe-a como escritora e romancista.

Para isso, necessário se faz aprofundarmos o conhecimento para a questão da pessoa pública que é Fernanda Young como escritora de literatura de circulação nacional e como profissional na mídia televisiva. Nesse intento, buscaremos compreender se sua imagem como profissional da TV interfere na sua produção literária e qual é o posicionamento da crítica acadêmica para com esta romancista.

Para que os questionamentos em relação à produção literária de Fernanda Young alcancem relevância nesta pesquisa, acionaremos vários autores que ofereçam subsídios em relação à temática da autora, promovendo entre eles um debate pertinente a este assunto. A intenção de promovermos essa discussão deve-se à necessidade de entendermos como é a recepção da crítica literária para com a escritora Fernanda Young. Para tanto, valemo-nos de uma entrevista concedida a Marcelo S. Costa em 2001, por ocasião da publicação de seu quinto romance, *O efeito Urano* (2001).

Nessa entrevista, Young fala a respeito da literatura que escreve. Comenta a indiferença da crítica especializada em relação à sua obra e a maneira pela qual ela se posiciona frente a essa indiferença. Nessa oportunidade, também manifesta sua opinião a respeito das novas escritoras que estão surgindo a cada dia no mercado literário.

Pontuamos que o momento atual, aos poucos, concede à mulher o direito à representatividade literária. Esta conquista efetivou-se a passos lentos pelo decorrer de séculos. Hoje, quando a escrita feminina alcança alguma visibilidade, torna-se necessário

voltarmos nossa atenção para um passado bem recente, no qual a mulher escritora via sua escrita cercada de impedimentos por todos os lados. Ainda hoje há muitos entraves: o simples fato de ser mulher, a cor e a condição social são fatores que a fazem pertencente ao grupo dos excluídos do meio literário. Isso ocorre no sentido de impedi-la de produzir uma escrita que fale de si mesma, sem necessitar de se fazer memória do outro.

O final do século XX e início do século XXI, no campo da literatura, foi um período marcado pelo despontar de novos talentos literários. Esses novos escritores e escritoras vieram atender aos mais diversos leitores com sua produção escrita. Entre os talentos, destaca-se a escrita feminina, quando a literatura passa a contar com maior presença desse tipo de produção, no intuito não somente de mostrar, mas de confirmar que a mulher, dotada de inteligência tanto quanto o homem, é capaz de produzir literatura, e literatura de boa qualidade.

A escrita feminina surge aos poucos, ganhando espaço em busca do direito à autorrepresentação, e esta, muitas vezes, volta-se para a realidade contemporânea na qual está inserida para produzir sua literatura, sem a necessidade de se fazer representar pelo outro. Um dos assuntos em pauta na atualidade envolve a mulher frente aos apelos midiáticos do consumo, para os quais a mulher contemporânea, desejosa de atendê-los, lança mão de todos os recursos estéticos possíveis no sentido de alcançar o corpo desejado e se fazer desejar. Desse modo, sob a regência da cultura consumista dominante, o corpo passou a ser considerado um objeto manipulável, com valor de mercadoria para uma grande maioria de pessoas.

É dentro desses padrões culturais que a escritora Fernanda Young concebe a figura feminina em sua produção literária. A presença dessa figura como personagem central no romance *A sombra das vossas asas* é um forte elemento, entre outros, bastante evidente na literatura de Fernanda Young. No romance citado, a autora destaca a mulher contemporânea, dentro de sua subjetividade, com todos os seus conflitos existenciais, retratando sua fragilidade diante da realidade atual, suas incertezas e insatisfações com o próprio corpo, com sua imagem refletida.

A representação que Fernanda Young constrói da imagem do corpo feminino no romance *A sombra das vossas asas* (1997), em muito se aproxima de nossa realidade. O corpo é o grande dilema enfrentado pela maioria das mulheres na era atual, as quais, aprisionadas à ditadura da estética corporal, apregoada pela cultura contemporânea, impõe-lhes o dever de estar com o corpo perfeito, de acordo com os ditames dos padrões estéticos, para servir a um mercado consumidor que não perdoa as imperfeições, nem a obesidade feminina.

A questão da visibilidade do corpo na literatura de Young deve-se em grande parte ao fato do culto ao corpo ser atualmente um elemento maciçamente explorado pela mídia, tornando-se como uma cartilha básica a ser seguida pelos padrões de beleza da atualidade.

Ao circular nos meios midiáticos, nos quais é dada especial atenção ao corpo, Young se mantém atenta aos conflitos que compõem a subjetividade feminina. É a partir desses elementos que produz sua ficção. Isso pode ser comprovado especificamente no romance *A sombra das vossas asas*. Nessa obra literária, as questões pertinentes ao enredo se voltam para a imagem da protagonista, que, insatisfeita com seu próprio corpo, procura alterá-lo de acordo com os padrões exigidos pela cultura atual, no sentido de atingir a perfeição.

Fernanda Young estreou na literatura na década de 1990. Sua literatura privilegia o cenário urbano, localizado nas grandes metrópoles: a grande cidade de São Paulo é a extensão espacial onde acontece a narrativa do romance *A sombra das vossas asas*. A literatura cujo espaço é a urbanidade é uma característica da ficção surgida a partir da década de 1970, e que adentrou para os anos 1990 e 2000, e se contextualiza naquilo que pontua Karl Erik Schollammer (2009, p. 35), em *Ficção brasileira contemporânea*: “Parece que a característica comum é mesmo a heterogeneidade e a falta de característica unificadora, a não ser pelo foco temático voltado para a sociedade e a cultura contemporâneas, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto”. Schollammer também apresenta considerações a vários escritores estreados a partir da década de 1970, 1990, 2000 até os dias atuais; no entanto, em nenhum momento menciona a escritora Fernanda Young.

A partir da realização da coleta de dados referentes à escritora Fernanda Young é possível afirmar que sua produção literária, aos poucos, ganha visibilidade perante a crítica. Este é um modo natural da crítica se portar em relação aos escritores e escritoras estreados, para os quais se espera encontrar bases que os solidifiquem como tais.

O reconhecimento de um escritor e de uma escritora pela crítica é um trabalho lento, para o qual demandam-se tempo, produção, estilo, quantidade e qualidade. Também entra nesse quesito a importância do editor e da editora, para a divulgação e conhecimento pela crítica literária. É necessário, antes de tudo, para que um escritor, ou escritora, se firme nesse mercado, encontre sua própria voz, que o diferencie de tantos outros do momento e de outros tantos anônimos que buscam um lugar de reconhecimento. É preciso que desenvolva seu próprio estilo, produzindo várias obras de um mesmo padrão de valor. Caso contrário, seu discurso literário será condenado ao silêncio e ao esquecimento. Uma vez relegado à margem, facilmente cairá na invisibilidade da crítica e do público.

Para uma melhor apresentação da escritora Fernanda Young, é necessário contextualizar sua vida e obra, a partir de fontes extraídas do Museu da Televisão<sup>2</sup>. Por isso, faremos uma breve apresentação de sua vida profissional na mídia televisiva e de sua carreira de escritora de literatura.

Fernanda Maria Young de Carvalho Machado, ou somente Fernanda Young, nasceu em 02 de maio de 1970 na cidade fluminense de Niterói – RJ. É escritora, atriz, roteirista e apresentadora de televisão. Desde cedo tornou-se ávida leitora. Hábito adquirido diariamente durante as travessias de barca Rio-Niterói pela Baía de Guanabara. Fernanda interrompeu seus estudos quando terminou o Ensino Fundamental, para depois fazer o Supletivo do Segundo Grau. Frequentou a Faculdade de Letras pela Universidade Federal Fluminense, mas não se formou. Mais tarde, fez o curso de jornalismo na Faculdade Hélio Alonso. Estudou rádio e Televisão na FAAP, em São Paulo. Mas ela não terminou nenhum dos cursos. Jurou nunca mais pisar em um campus universitário.

Casou-se com Alexandre Carvalho, roteirista de seriados para a Rede Globo de Televisão, com quem passou a trabalhar como auxiliar, para depois escrever com ele vários outros roteiros para a televisão. Além de atuar como roteirista, aventurou-se também na carreira de atriz e apresentadora. Como atriz, atuou na minissérie *Yayá Garcia* (1989) e na novela *O dono do mundo* (1991), ambas da Rede Globo de Televisão; em *Macho Man* (2011), pela Rede Globo de Televisão, atuando também em *Surtadas na Yoga* (2013), pela GNT, canal por assinatura.

Como apresentadora, esteve frente aos programas *Saia Justa* (2002-2003) pela GNT, e *Irritando Fernanda Young* (2006 a 2010); *Duas históricas* (2011); *Confissões do Apocalipse* (2012), pela GNT; *Saturday Night Live Brasil* (2012), como apresentadora, episódio 2, pela Rede TV. Além disso, escreveu coluna mensal para a revista *Cláudia*.

Como roteirista, atuou na mídia televisiva em *A comédia da vida privada* (1995); *Os normais* (2001 a 2003); *Os aspones* (2004); *Super Sincero* (2005) - este quadro pertenceu ao Programa Fantástico, da Rede Globo; *Minha nada mole vida* (2006); *O sistema* (2007); *Nada fofa* (2008) - especial de fim de ano; *Separação?!* (2010); *Como aproveitar o fim do mundo* (2012); *O dentista mascarado* (2013).

Também fez roteiros para o cinema em *Bossa Nova* (2003); *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006); *Os normais 2 - A noite mais maluca de todas* (2009). Mesmo com uma carreira intensa na televisão, Fernanda Young é bastante atuante na produção de romances. As referências transcritas sobre esses romances foram retiradas da orelha e contra capa de cada um dos romances citados a seguir.

---

<sup>2</sup> <http://museudatvbiografias/fernanda/young>. Acesso em 26/02/2013.

Publicou, em 1996, seu romance de estreia na literatura, *Vergonha dos pés*; segundo nota escrita na orelha do livro: “é um romance com a marca de um texto maduro. É saborosa a cumplicidade que se cria entre leitor e personagem no processo de construção do livro que Ana escreve. Com ranhuras de fina ironia, o romance dentro do romance inaugura no texto um curioso jogo de espelhos”. Na contracapa desse romance apresentam-se quatro críticas à obra, enaltecendo-a pelo fato de ter sido criada pelas mãos de uma escritora e roteirista de apenas 26 anos na época. Essas críticas foram feitas por Arnaldo Jabour, Barbosa Garcia, Guel Arraes e Washington Olivetto. Arnaldo Jabor (1996) comenta que:

Fernanda Young é certamente um talento literário. Batendo os olhos no seu livro “*Vergonha dos pés*”, já no aspecto gráfico do texto, sente-se a nervosidade da frase curta, da palavra correta e da verve das ideias jovens casadas a uma prosa econômica. Rápida e alegre, auto irônica e corajosa. Fernanda Young vai longe. (JABOUR, 1996).

De acordo com Jabour (1996), Young foi muito feliz em seu romance de estreia. Para este crítico, cineasta, roteirista e dramaturgo tão experiente, *Vergonha dos pés* tem aspectos de um discurso maduro, bem elaborado, enfim, é uma prosa inteligente, alegre e divertida, bem ao gosto contemporâneo, que consegue prender a atenção do leitor.

Nesse sentido, Barbosa Garcia (1996) deixa um comentário elogioso na contracapa deste romance, no qual enaltece o refinado gosto desta romancista, que apesar de ser tão jovem, escreve com a experiência daqueles escritores de velho e renomado talento. Entende-se, com seu comentário, que este romance traz em seu enredo ingredientes comuns, aos quais ela soube adicionar talento, resultando numa iguaria tão preciosa, que prende a atenção do leitor para apreciá-la.

O cineasta e diretor da TV Globo Guel Arraes também fez comentário elogioso à escritora pelo lançamento de seu primeiro livro, *Vergonha dos pés*, no qual Arraes vê a alma feminina reproduzida na escritura bem humorada de uma mulher; no termo que ele denomina “pós-feminismo”, pela maneira com que ela se utiliza do gênero para nele imprimir o humor, sem precisar perder a graça e o lirismo. É um livro que pode ser direcionado aos leitores mais machistas. Ainda, na contracapa desse romance, encontramos o comentário do talentoso e premiadíssimo publicitário Washington Olivetto, que reitera os comentários de seus colegas acima citados: “Senso de humor e senso estético podem andar juntos numa mesma mulher. Fernanda Young prova isso com seu “*Vergonha dos pés*.” Apesar de jovem na idade e Young no sobrenome, Fernanda é madura no que escreve” (OLIVETTO, 1996).

Segundo o publicitário, talento, senso de humor e de elaboração não faltaram em Fernanda Young para a elaboração deste romance. Nele, ela dá mostra de um discurso maduro produzido por uma jovem escritora. Olivetto refere-se à juventude de Young de forma lúdica, num jogo de palavras que envolvem sua idade e seu sobrenome.

Dos próximos romances que dão sequência à sua produção literária retiramos alguns comentários da orelha e contracapa de cada um deles, apenas com o propósito de apresentá-los neste trabalho, para que o público leitor os conheça. Salientamos que em nenhum desses comentários retirados da orelha de cada livro houve a assinatura de alguém, são comentários anônimos. O romance *A sombra das vossas asas* (1997):

Vem reafirmar seu estilo original, provocador, moderno. É uma história de amor, no entanto, em se tratando de Fernanda Young, uma história de amor nunca será apenas mais uma. Os leitores não vão encontrar aqui o lugar comum de um sentimentalismo banal ou um melodrama cor-de-rosa. O olhar atento do narrador acompanha a trajetória de Rigel e Carina num texto irônico, mordaz, sedutor (Orelha do livro *A sombra das vossas asas*, 1997).

É um romance atual, provocador, que atíça a curiosidade do leitor no sentido de desejar adentrar cada vez na leitura para acompanhar o seu desfecho. É uma história de amor e ódio, narrados com pitada de bom humor, que foge do chamado romance rosa por aproximar a ficção da realidade, com um desfecho inteligente e perspicaz. O romance *Carta para Alguém bem de perto* (1998) é seu terceiro livro:

Fernanda Young joga o leitor numa espécie de montanha-russa emocional, com uma narrativa não linear e surpreendente. Tão Freudiana quanto quântica, pois partes de nossas vidas nunca deixam de estar acontecendo. E nenhuma história será equilibrada ou certinha – ao menos, nenhuma história de Fernanda Young (Orelha do livro *Carta para alguém bem de perto*, 1998).

Segundo o comentário acima, é surpreendente a capacidade que possui Fernanda Young em realizar esse jogo com as emoções do leitor, numa narrativa de idas e voltas para tão bem ilustrar a subjetividade humana. Esse jogo de emoções provoca no leitor o desejo de adentrar mais e mais na narrativa para descobrir os mistérios que envolvem o ser humano. O quarto romance, chama a atenção para *As pessoas dos livros* (2000):

Quem é essa gente que escreve livros? E quem lê livros, publica livros, que conversa sobre livros? Nem é precisamente um romance. Às vezes, parece mais um poemão, ou uma longa carta de adeus. Até uma bula, um aviso de socorro, um manual de instruções. Expondo à visitação pública esses seres esquisitos, que habitam as vizinhanças da literatura – nela, com ela, em volta dela (Orelha do livro *As pessoas dos livros*, 2000).

Nesse romance, Young coloca frente a frente os escritores, editores e leitores. Ela pede a atenção para os habitantes da literatura, aqueles que nela trabalham de modo geral, que dela fazem uso para reproduzirem a subjetividade humana, como é o caso dos escritores, mas também para aqueles que produzem as mais diversas literaturas e para aqueles que editam-nas, expondo seus trabalhos ao público, pois merecem ser olhados com maior atenção. *O efeito urano* (2001), seu quinto romance:

Dedicado ao dedo médio, ou como a autora prefere chamá-lo, ao pai-de-todos, é o segundo romance da série “Cinco Dedos de Prosa”, em que cinco mestres da ficção contemporânea escolhem um dedo da mão para tecer seu dedo de prosa. A autora explora todos os aspectos mais vulgares do dedo médio – os anatômicos e, portanto sexuais. Mas o livro é muito mais que um romance erótico. Trata-se de um livro sobre verbos amorosos, sobre a histeria de se crer no imediato (Orelha e contracapa do livro *O efeito urano*, 2001).

*O efeito urano* foi um romance produzido por encomenda, para atender a série “Cinco Dedos de Prosa”. A intenção é que fosse um texto mais pornográfico, mas seu enredo não chegou a alcançar essa intenção. O romance é voltado para a paixão homossexual entre duas mulheres, numa relação de amor, ódio e traição. É uma envolvente história que cativa a atenção do leitor. O romance *Aritmética* (2004), seu sexto romance, apresenta:

A geometria dos triângulos amorosos. O frio calculista das traições. A matemática do sexo, com seus problemas sem solução. A diminuição de um sentimento, a soma de dois desejos. A divisão de um coração, a multiplicação das culpas. A paixão elevada à última potência. A raiz quadrada do ódio, o fracionamento das emoções. O ímpar que há nos pares e o paradoxo do amor infinito. Essa é a difícil matéria que cai em *Aritmética*, novo e arrebatador romance de Fernanda Young (Contracapa do livro *Aritmética*, 2004).

É um romance que envolve vários personagens em uma mesma história de amor. As histórias vão se entrelaçando e caminhando no tempo para formar o jogo equacionado do amor, da traição e do mistério que envolve a história de cada um. *Aritmética* aguça a curiosidade do leitor, ávido em desvendar o resultado desta equação formulada por Fernanda Young. O sétimo livro da autora Fernanda Young, *Dores do amor romântico* (2005), não é um romance, é um livro de poesia:

Seu primeiro livro de poesia, e prevê a escritora, o único. Por este e outros motivos, trata-se de uma obra rara. Aqui, o herói é o voluntarioso amor, exposto com toda a sua coragem, precipitação e, claro, dor. Bem-vindo a este duelo onde ninguém é poupado (Orelha do livro *Dores do amor romântico*, 2005).

Esse livro difere de todos os outros produzidos por esta autora por não ser um romance, mas um livro de poesia. É uma verdadeira elegia ao amor, escrita à moda contemporânea, em versos rápidos e certos, nos quais o personagem principal é o doce e verdadeiro amor. *Tudo o que você não soube* (2007), o oitavo livro e seu sétimo romance. Nele alguém comete um crime:

Alguém que comete um ato monstruoso é necessariamente um monstro? Fernanda Young resolveu investigar essa questão através de uma pista altamente suspeita: sua própria imaginação. Temos um personagem principal sem nome escrevendo para um pai que está morrendo. Quer contar tudo que ele não soube sobre a vida dela, antes que seja tarde demais. Os motivos que a levam a fazer isso, porém, são os piores possíveis. Mas isso não é, nem de longe, o que de mais condenável ela já fez. (Orelha do livro *Tudo que você não soube*, 2007).

Há nesse enredo um grande mistério envolvendo as personagens, como doença, assassinato e morte, rondando mentes e vidas das personagens, causando-lhes grande inquietação. É uma história de pessoas que tentam resolver suas vidas a partir de revelações do passado. *O pau* (2009), seu nono livro e o oitavo romance, nele, as mulheres querem se vingar de tudo e de todos:

As mulheres querem se vingar de tudo e de todos. Da mãe, da irmã, do avô. Do padre e do primeiro conquistador. Do santinho e do pecador. Olha bem para mim – devo estar corada e mais bonita, agora, não estou? É por causa do espírito de vingança. Ao qual me entrego pronta para dar o melhor de mim, nesse ancestral ritual feminino. Oferecer em altar aquilo que há de mais certo e poderoso em minhas entranhas: o calculismo frio. O delírio equacionado. Horas, horas e horas de planejamento doentio. (Contracapa do livro *O pau*, 2009).

Esse é mais um livro que trata de vingança, assim como seu segundo romance. Nele, a personagem traída se decepiona com os homens, enche-se de frieza para vingar-se deles, de tudo e de todos. Aqui a traição resulta em equações planejadas de vingança. É mais uma história que atíça nossa mente para desejar desvendá-la.

*A louca debaixo do branco* (2012), “chamado livro-instalação”, originou-se de uma exposição de fotografias realizada no Museu da Imagem e do Som da cidade de São Paulo. A exposição, idealizada pelo diretor artístico Diógenes Moura, tem Fernanda Young como modelo, na qual ela encarna a fantasia de vestir-se de noiva, para depois despir-se. Ela foi clicada pelos fotógrafos mais renomados do país, em várias sessões de fotos, trajando os modelos de vestidos mais inusitados, muitos deles com desenhos exclusivos para a exposição. As imagens e entrevistas realizadas com anônimos e famosos, os sonhos, fantasias e

frustações das pessoas entrevistadas, deram origem ao livro. O escritor e crítico de fotografia, Diógenes Moura, apresenta a exposição:

*A louca debaixo do branco* é um jogo entre espelhos. Trata-se de um autorretrato e de uma trama que se revê a partir de um personagem principal - a noiva - com seus signos, suas representações: o dia do casamento, determinadas histórias de amor, dor, vida e morte que surgiram no romance homônimo escrito por Fernanda Young. Inteiramente concebida como um livro-instalação, seu tema central é interpretado a partir de ensaios fotográficos, iconografia selecionada na coleção do crítico Rubens Fernandes Júnior, fotografias, esculturas, textos, poemas, diários, vídeos e interação via internet entre o público e a autora. (MOURA, 2012).

Seus livros conseguiram boa exposição na mídia devido à sua personalidade peculiar, suas declarações controversas, sua obsessão pela cultura pop e seu visual, construído por cabelos geralmente curtos, grandes tatuagens e, por algum tempo, pelo uso de ostensivas pulseiras de baquelite produzidas na década de 1920 e 1950. Sua imagem por si só é reveladora de sua personalidade marcante. Porém, apesar de Young estar dia-a-dia revelando seu talento no ramo literário, com a publicação de dez livros desde que se aventurou nesse seguimento em 1996, quando publicou seu primeiro livro, (é notório que ela deseja consolidar carreira nesse mercado) mas suas obras ainda não conseguiram o total aval da crítica literária e um lugar junto ao cânone.

Mulher e escritora, romancista da contemporaneidade, ela revela em seus romances personagens femininas que em muito se parecem com nossa realidade. São romances nos quais a autora apresenta a imagem feminina dentro de sua subjetividade: suas personagens vivem traumas psicológicos associados a amores e a casos extraconjugais; sua literatura privilegia a cultura da beleza do corpo feminino, o erotismo e a identidade. Esses, entre outros tantos elementos, são itens que permeiam a cultura que reger o final do século XX e se faz firmemente presente neste século XXI.

A citada autora, ligada às tendências da contemporaneidade, não poderia deixar de imprimir em sua literatura esses traços que regem a humanidade em nossa era atual, ao construir personagens femininas que representam a cultura em vigor no momento. É interessante observarmos que suas personagens se constroem mediante dramas corporais aos quais a mulher se faz cativa devido a uma cultura midiática massificante.

Em todos os seus romances nota-se que a autora, a exemplo da afirmação de George Steiner (1988, p. 55) em *As formas do silêncio*, “tenta tornar seu próprio idioma representativo da crise geral”; ela se utiliza de uma linguagem própria e autêntica, capaz de atingir um grande público.

É por causa desses enfoques que ela conquistou um discurso que se encontra entre estas duas fronteiras: a de representação da linguagem e do silêncio. Em relação à representação literária e ao silêncio, Eni Pucineli Orlandi (2011, p. 68), assim assevera: “Trata-se do *silêncio fundador*, ou fundante, princípio de toda significação”. É nesse campo que se encontra o discurso de Fernanda Young.

Quanto à representação linguística, George Steiner (1988, p. 44) afirma ser “a linguagem de determinados escritores no passado como Shakspeare e Milton detinham o controle natural da experiência de vida”. Ao passo que, para nossos dias, a linguagem parte de uma necessidade prática, de certa urgência em se fazer enunciar, que seja rápida, clara e precisa, pois o tempo urge dessa precisão. De acordo com Foucault (2012):

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 2012, p. 46).

Compreende-se então, deste modo, que o discurso literário da autora Fernanda Young, utiliza um vocabulário simples para criticar a realidade circundante que vai direto ao encontro do leitor. Isso ela o faz dentro do contexto histórico e social no qual está inserida, bem como suas personagens, dignas representantes dos conflitos existenciais da atualidade.

O discurso de Fernanda Young é despojado de rebuscamento, traz em si marcas do contemporâneo pela maneira como é produzido: pela composição das personagens, pelos conflitos existenciais de cada um deles, o ambiente urbano e o tempo em que acontece o enredo, marcam a ocasião em que é narrado como atual.

Com base nas palavras de Eni Pucinnelli Orlandi (2010, p.76) em *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*: “Não basta falar para ser autor. A assunção da autoria implica uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social”. Para ela, o sujeito-autor deve estar ciente de seu papel dentro do contexto social, estabelecendo uma relação de linguagem que esteja dentro do contexto histórico-social que se faz presente, pois o leitor tem sua identidade configurada pelo lugar social de sua leitura. Ou seja, para cada época, há uma interpretação diferente, uma diferente formação social dentro da história. É isso que Fernanda Young faz ao produzir sua literatura.

De acordo com Orlandi, “as palavras saem do mais íntimo do ser e, ao serem articuladas provocam o sentido que a mente lhes deseseja dar”. Elas estão guardadas e organizadas no baú da memória, encerradas no silêncio, não no silêncio vazio, mas no silêncio

cheio de significados que as palavras contêm, aguardando o momento certo de virem à tona num discurso que se manifesta na escrita, como veremos nessa parte a seguir.

## 2.2 A Literatura de Fernanda Young: o silêncio da crítica

É comum vermos veiculadas notas em relação ao reconhecimento de um escritor ou escritora, no que se refere à sua produção literária. Isso ocorre, na maioria das vezes, tardiamente na vida desse profissional, ou mesmo após sua morte, quando sua obra ganha visibilidade diante da crítica. Então, somente desse modo, o autor poderá contar com o reconhecimento da crítica para sua produção literária. Para Steiner (1988):

O tempo, tanto historicamente como na escala da vida pessoal, altera a visão que temos de uma obra ou de um conjunto de obras de artes. Sabe-se que existe uma poesia dos jovens e uma prosa dos velhos. Porque seu anúncio de um futuro dourado contrasta, ironicamente, com nossa experiência atual, os românticos já não estão mais em envidência. O século XVI e início do século XVII, embora com uma linguagem muitas vezes remota e intrincada, parecem mais próximos de nosso discurso. A crítica pode tornar fecundas e distintivas essas mudanças de necessidade. Pode invocar do passado aquilo que é o manacial do gênio do presente. E pode-nos fazer lembrar que nossas alternâncias de opinião não são nem axiomáticas nem de validade duradoura. O grande crítico “verá mais adiante”; irá se debruçar sobre o horizonte e preparar o contexto do reconhecimento futuro. Às vezes, ele escuta o eco da voz esquecida, ou antes de ser conhecida (STEINER, 1988, p.26).

Parece-nos que é isso o que se presume fazer com a produção literária de Fernanda Young: escutar sua voz esquecida impressa em seus romances, o preto no branco, a escritura anulando os caracteres de quem a produz. Barthes (1984, p. 50) enuncia que “o autor é uma personagem moderna que passou a ser determinante na sociedade, porque dá pistas à literatura, ou seja, o entendimento de uma obra está associado àquele que a produziu”.

Ao lançar seu primeiro romance, *Vergonha dos pés*, romance para o qual teve grande aceitação, Young revelou-se uma jovem autora de talento. Recebeu alguns elogios da crítica, dos quais alguns que se encontram partes impressos na contracapa do romance.

Ao ser entrevistada por Marcelo S. Costa<sup>3</sup> (2001), após o lançamento de seu quinto livro, *O efeito Urano* (2001), também pela editora Objetiva, Young declara como ela é vista pela crítica como autora de livros. Nessa entrevista ela afirma que:

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao site Scream & Yell, em 2001. On line. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/literatura/fernandayoungum.html>. Acesso em: 20/05/2002.

Quando eu lancei meu primeiro livro foi muito difícil porque havia muito charme em eu ser jovem, mulher, mas ao mesmo tempo muito ceticismo e uma certa ironia que me incomodava. Uma certa implicância... não que tenha diminuído... as pessoas insistem em ser implicantes comigo. (YOUNG, 2001, apud COSTA).

Isso se deva, talvez, a sua maneira clara e objetiva de dizer o que pensa, influenciando também o modo de contar uma história no papel. São marcas de sua escrita. Michel Foucault (2012, p. 27-28), em seu livro *A ordem do discurso*, em relação à função do autor, salienta que: “Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo o momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra”. Entende-se em Foucault (2012) que o autor é visto a partir de sua obra, do lugar de sua fala, de acordo com cada época, em que se dá a compreensão de sua obra.

Para Cleudemar Alves Fernandes (2012 p.93), em *Discurso e sujeito em Michel Foucault*, “o nome do autor, como um nome próprio, é uma produção discursiva, exterior ao texto, mas lhe assegura certo estatuto, possibilita-lhes sentidos, e integra-se ao funcionamento de discursos produzidos pela e a partir da escrita.” De acordo com Fernandes (2012), o nome do autor é uma construção que antecede o seu discurso, identificando-o pelas características culturais, históricas e sociais que serviram de base para a formação do sujeito-autor. O autor é visto e avaliado a partir do que escreve, pois ele está intimamente associado à sua produção escrita, a qual sofre alterações e deslocamentos na história. Isso é o que podemos verificar no trecho abaixo dessa entrevista concedida por Fernanda Young a Costa, referindo-se ao modo como a crítica especializada a deixa de lado. Assim assevera:

Por causa da minha estética, porque eu faço esporte, porque eu engordo 30 quilos e tenho duas filhas gêmeas e coloco o nome dela de Madonna. E saio na revista “Caras” em seis páginas, mostrando a minha casa, as roupinhas das minhas filhas. E as pessoas ficam “Por quê? Por que ela está fazendo isso?”. Estou fazendo isso porque, um, hoje em dia eu sou muito mais envolvida nos temas femininos. Ou seja, qualquer programa que sirva para que eu fale alguma coisa a respeito da liberdade da mulher eu estarei apta a colaborar. E, dois, porque eu tenho que lembrar as pessoas dos meus livros. Isso não aconteceu desde o início. A mídia especializada não compareceu. Então não houve resenhas em revistas de literatura, não houve convites para programas de literatura. Eu simplesmente tive que olhar para eles e dizer: “Ah, é assim. Então eu vou para a revista “Caras”. Eu vou para a revista “Desfile”, eu vou fazer “Capricho”. Eu não fico constrangida com isso, só que aborrece muita gente. (YOUNG, 2001, apud COSTA).

De acordo com Young nessa entrevista, nenhum crítico vinculado ao meio acadêmico não disse nada a respeito do lançamento de seu livro, *O efeito urano*. Nenhum deles compareceu para o lançamento de seu livro, ou sequer colocou uma notinha de rodapé

em revistas de literatura em referência a seu novo romance. Pode-se pensar que a atitude da crítica ao silenciar frente ao discurso da escritora, tem a intenção de fazê-la silenciar.

Para contrariar a imprensa e provar que ela não se faz intimidar, Young torna-se receptiva a quaisquer outras revistas de moda e entretenimento que se interessem em fotografá-la e entrevistá-la. Ao se declarar “envolvida nos temas femininos”, isso a põe em evidência na mídia, seja ela especializada ou não. Para Young, isso é muito bom, pois, divulgando sua imagem, de certo modo, divulgam também o seu trabalho na televisão e seus romances associados à sua imagem de escritora.

Ela não se nega em lhes conceder entrevistas, mesmo não sendo para falar de seus livros, mas para falar um pouco de sua vida pessoal, ao mostrar sua casa, sua família, o modo como vive, os esportes que pratica. Young sente-se querida pelos leitores dessas revistas, que buscam entender um pouco mais da identidade desta mulher escritora. Segundo ela, tal atitude irrita a crítica, mas a ela não. Assim se pronuncia em Costa (2001) a respeito da crítica especializada:

E comprovei que se eu aparecer, e se eu falar, eu atijo a curiosidade das pessoas. Se eu tenho essa qualidade de estrela, eu vou usar. E muita gente me sacaneia por causa disso. E quando saem resenhas nesses lugares especializados, há sempre ironia: “a clubber Fernanda Young”. Clubber o que???? Eu corro cinco quilômetros por dia. Durmo dez horas da noite. Não bebo. Putz. É uma visão mesquinha. Eles não vêm falar comigo e acabam criando a visão que eles querem, porque não aguentam de inveja. Uma vez eu fui a um programa e o cara perguntou: “Existem alguns críticos por aí que dizem que você é jovem demais para escrever bons livros. O que você acha?”. E eu respondi: “Eu acho que eles são todos uns invejosos”. E eu pensei que ninguém ia ver aquele programa mesmo porque não era tão famoso e tal, mas todo mundo viu. (risos). (YOUNG, 2001, apud COSTA).

Supõe-se que o limite entre a escritora de literatura e de apresentadora de TV talvez seja dado pela veiculação de sua imagem na mídia televisiva, meio no qual Fernanda Young alcança maior visibilidade. A imagem é mais forte que a palavra. Tem o poder de atingir um grande público, o qual necessariamente não precisa parar por horas seguidas para vê-la. Basta um simples clique e um olhar para que o público da televisão saiba de quem é a imagem veiculada e do que ela está falando. Ao passo que, para a escritora de literatura, é necessário a leitura de suas obras e também que o leitor se identifique com elas para formar uma empatia. Sua exposição na TV a divulga como apresentadora, roteirista e atriz, não como romancista, para o público de expectadores. Ela é mais conhecida por sua exposição na mídia televisiva do que pelos livros que escreve, uma vez que o público de leitores críticos e críticos literários é um público diferenciado daquele da TV.

Com seu jeito irônico e direto de dizer o que pensa, Fernanda Young vai falando da crítica especializada e de seu trabalho como escritora de romances. Ela diz ignorar o silêncio que tenta anular sua literatura e ofuscar sua identidade de escritora. Entretanto, isso a abala, porque todo escritor quer o reconhecimento do público, e não deve ser diferente com ela. É possível notar certo ressentimento de sua parte em relação à ausência da manifestação da crítica quanto à sua produção.

A crítica especializada, ao se manifestar diante de uma obra literária, fornece ao autor um parecer quanto à sua aceitação da crítica e do público para a obra em questão. Isso, para o escritor ou escritora, é o aval do qual necessitam para continuar nesse mercado, mantendo sua produção no mesmo nível ou a melhorando. Como Young é muito bem humorada, ela ri do fato da crítica não dar atenção para sua literatura, mas sabemos que isso a ressentente profundamente. Mesmo assim, continua a escrever. Assim relata como se encaixa na literatura brasileira, falando também dos novos talentos literários que estão surgindo diariamente no mercado:

Olha, eu estou encaixando. E, com certeza, eu posso falar que em cinco anos de carreira profissional, existe uma abertura de espaço que eu fiz, que eu consegui abrir. Eu vejo em revistas, em fanzines, meninas de 22 anos escrevendo, falando sobre si e desenvolvendo essa ideia da literatura autoral, do verbo, e da pessoa jovem poder se expressar, poder ser tatuada, e poder expor essa cultura que vivemos, mixada, além de dar uma chance para aquelas pessoas classe-média, de subúrbio, lá de onde eu sou. (YOUNG, 2001, apud COSTA).

De acordo com Young, a academia não está conseguindo lidar bem com o surgimento dessas novas expressividades na literatura, porque são escritores e escritoras estreantes, apresentando novas formas e maneiras de produzir literatura, que por vezes fogem ao padrão literário em vigor e pedem da crítica especializada um olhar crítico diferenciado. É como se houvesse uma censura para o que ela chama de “movimento jovem literário”, com suas produções lançadas, atingindo um grande público leitor e o mercado econômico. As escritoras que se reportam aqui são aquelas saídas do subúrbio, da periferia, da favela, imprimindo na literatura que produzem as marcas da realidade circundante de suas vivências. Há também uma resistência à vinculação da produção literária ao ambiente comercial das mídias televisivas, associadas à produção em massa.

Ela se declara como iniciadora desse movimento na literatura, por ter se lançado no mercado editorial ainda muito jovem; o que veio causar, de certo modo, uma ruptura no chamado eruditismo literário dominante até então, o que parece evidenciar a imposição de uma resistência pela crítica acadêmica a esses novos talentos literários, no sentido de fazê-los

retroceder. No que diz respeito à censura, Orlandi afirma que: “A censura não é um fato da consciência individual do sujeito, mas um fato discursivo que se passa nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação. Trata-se de um processo de identificação, e diz respeito às relações do sujeito com o dizível.” (ORLANDI, 2011, p.104).

Sabemos que o silêncio transcende a palavra, não é um vazio absoluto, pois está repleto de significados. O silêncio de que trata essa autora não é no sentido de ignorar seu discurso e impedi-lo de aparecer, todavia o silêncio que se faz diz muito mais do que se imagina. Silenciar o seu discurso é algo impensado para Fernanda Young. Impossível de ser cumprido, pois ela possui um discurso questionador no qual imprime sua marca.

### **2.3 A representação literária feminina: a luta pelo direito à produção**

A Literatura não deve ser considerada somente como um jogo estético e formal, mas como representante autêntica que tem o poder de conter em si a linguagem e variadas linhas que representam a história de vidas, de aspectos ideológicos e de classes, de diferentes representações culturais, sociais e históricas de um povo. Desse modo, cabe à literatura, como arte e linguagem estética a serviço da humanidade, revelar os dramas existenciais que lhe são inerentes. Desse modo, possibilita-nos atos reflexivos sobre nossa própria existência, permitindo-nos conhecer a história de nossos antepassados, nossa história e nossa identidade.

Virgínia Woolf (1985), no ensaio *Um teto todo seu*, expõe a tortura pela qual a mulher escritora do século XVI até o século XIX expunha-se ao se aventurar pelos campos da produção de poesia e da dramaturgia. Eram escolhas torturantes, diante de tantas represálias, capazes de levá-la à morte:

Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. Esse refúgio ela, decerto, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo já no século XIX (WOOLF, 1985, p. 66).

De acordo com Woolf, a mulher, ao escolher o caminho da produção escrita, coloca-se frente a uma ambiguidade: escrever significa a busca pela liberdade de seus sentimentos, desejos e anseios: mas, ao mesmo tempo, essa escolha representa uma dura repressão oriunda do modelo patriarcal, no sentido de contradizê-la, distorcendo e anulando o

resultado dessa escolha. Àquela que insistiu nessa tarefa recebeu do patriarcado uma violência simbólica que a fez sucumbir ao anonimato.

Muito antes do século XX, já no período oitocentista, algumas mulheres, ignorando a função de fêmeas e reprodutoras que lhes era atribuída, contrariavam a dominação masculina reinante, aventurando-se pelo campo do saber. Isso acontecia, sobretudo, nas letras, para produzir literatura, tarefa que, até o momento, era ocupada em sua grande maioria por homens, conforme nos aponta Salete Rosa Pezzi dos Santos (2010, p.85): “Atentos a pensamentos misóginos, determinados segmentos da sociedade encontravam, amiúde, uma justificativa oportuna para a segregação que colocava a mulher numa posição de inferioridade em relação ao sujeito masculino”.

Quando a mulher ousava produzir literatura, frequentemente utilizava-se do pseudônimo masculino ou então cedia seus escritos para serem publicados por um homem; muitas vezes, era o próprio marido. Isso mantinha a hegemonia para o homem, firmando cada vez mais a oposição entre o feminino e o masculino. Em *O corpo a corpo na literatura: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina* (2003), Elódia Xavier assim salienta:

A corporalidade feminina é usada para justificar as desigualdades sociais: a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando ao homem o campo do conhecimento e do saber (XAVIER, 2003, p. 254).

Dentro desse ideário patriarcal, no qual os papéis são explicitamente impostos, vale a supremacia do homem. À mulher, mantida sob essa imposição, caberia, além da função reprodutora, a função religiosa e os trabalhos domésticos. Sob ela pesa ainda a constante desconfiança dos pais e maridos no sentido de não lhe confiar sequer guarda de documentos, tampouco de valores monetários, pois recaía sobre ela muita desconfiança. Alienada ao espaço doméstico, a mulher é mantida cada vez mais proibida de manifestar seus sentimentos e desejos, permanecendo cada vez mais distante. Na obra *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina* (2007), Salete Rosa Pezzi dos Santos salienta que:

Além disso, no âmbito da produção cultural, o princípio liberal de livre escolha do indivíduo significou um fim à discriminação contra mulheres envolvidas na produção e na recepção de textos, o que fomentou, entre outras, a discussão sobre a representação do sujeito feminino na obra de arte. Essa questão possibilitou constatar que a tradição literária brasileira privilegiou como modelo a produção canônica, calcada nos moldes europeus e essencialmente masculinos (SANTOS, 2007, p. 98).

Alienada ao espaço doméstico, portanto, proibida de manifestar seus sentimentos e desejos, a mulher é mantida cada vez mais distante do fazer literário. Essas e outras circunstâncias alcançaram grande relevância pelo patriarcado no sentido de manter a mulher distante da possibilidade de produzir literatura e visibilidade perante a crítica e sociedade.

De acordo com a mesma autora, entendemos que, no período oitocentista, o ideário masculino agia de modo a impedir a produção literária feminina. Dentro desse pensamento, entendiam que o uso da escrita deveria caber somente aos homens. Não havia espaço para a mulher escritora dentro desse ideário dominante. A produção literária feminina continua, nesse período, relegada ao descaso e ao silêncio. Santos (2007) aponta ainda que:

O aspecto apontado remete aos estudos realizados referentemente à produção literária da mulher escritora oitocentista, movimentando-se essas investigações, especialmente em duas direções: por um lado, a constatação do não reconhecimento dessa escritura, por não responder ao cânone androcêntrico e, por outro, a busca da representação do universo feminino que se instaura nessas narrativas, cujas personagens constituem o sujeito feminino que se movimenta num universo representacional. (SANTOS, 2007, p. 99).

O século XIX foi notadamente crucial para a mulher escritora, pois, nessa época, as famílias mais abastadas cultuavam o ideário da valorização do corpo feminino como valor de capital, por representar beleza, com valores estéticos e morais. Desse modo, o corpo feminino devia ser resguardado por representar “valor simbólico e social”; cabia, então, à mulher o dever de se resguardar o máximo possível.

Com a vigência desses valores, alcançar o direito de ela mesma produzir sua escrita torna-se cada vez mais distante; o direito de representá-la na literatura continua para o homem, que a idealiza de acordo com seus desejos, dentro de seus ideais de perfeição: esposas e mães abdicadas e perfeitas. São representações idealizadas e sonhadas por esse universo. Para Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escrita* (2004, p. 11): “A personagem feminina produzida e construída no universo ficcional masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível”.

Para essa autora, a personagem feminina idealizada pelo homem em seu discurso literário é criada de acordo com seus desejos poéticos, nos quais nasce a heroína literária romântica, pronta a atender aos desejos de seu herói. A autora afirma que é nesse espelho de texto, o qual funciona para o homem como um espelho narcísico, que surge a imagem da mulher: perfeita na beleza corporal, nas virtudes de amada, esposa e mãe; portanto, a heroína para seu criador literário.

Já a mulher do século XIX, sob o olhar de Barbara Valle (2002, p. 71), no ensaio “*O feminino e a representação da figura da mulher na filosofia de Kant*”, subordinada aos homens, “ela é excluída dos papéis públicos e das responsabilidades exteriores, sejam elas políticas, administrativas, municipais ou corporativas”. É dentro desses limites que circula a mulher. Encerrada no espaço doméstico, com as atribuições de cuidadora do lar, do marido e dos filhos. De representante da figura de Eva pecadora, ela passa a ser considerada a nova “virgem Maria”, numa veneração à sua imagem de mãe. Sem direito à própria representação, nesse confinamento, a invisibilidade cerca-a por todos os lados.

No Brasil, a partir da segunda década do século XX, o campo das artes sofre profundas mudanças com as manifestações artísticas e culturais da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida na cidade de São Paulo. Com bases no modelo europeu, esse movimento artístico segue com uma visão mais universalista, sobretudo na literatura, segundo Leila Perrone Moisés, em *Altas Literaturas* (1998, p.168): “tem por bases convicções humanísticas de igualdade e fraternidade”. Nesse período, a mulher escritora consegue adentrar nesse espaço para se autorrepresentar. Conquistada essa abertura, várias escritoras surgiram pelo decorrer do século XX, vindas “do centro” e “da periferia”.

O movimento do descentramento da escritura, tiveram efeitos positivos de acordo com Moisés (1998, p. 214): “abriram caminho para novas formas de escrita, para as literaturas emergentes e não canônicas”. É dentro desse movimento que surge a escritora Fernanda Young, estreante no mercado literário em 1996, quando as luzes do século XX estão prestes a se apagarem, cedendo lugar ao século XXI. Decorridas quase duas décadas de representação neste século, Young deseja o reconhecimento e valorização para sua obra.

De acordo com Regina Dalcastagnè, no ensaio “A auto-representação de grupos marginalizados” (2007, p.18): tensões e estratégias na narrativa contemporânea: “nossos autores são na maioria homens, brancos (praticamente todos), moradores dos grandes centros urbanos, de classe média – e é de dentro dessa perspectiva social que nascem suas personagens, que são construídas suas representações.”. Para essa autora, o campo literário brasileiro se configura como espaço de exclusão. Nesse espaço, incluem-se o Outro, no qual se inserem as mulheres, os homossexuais, os negros, os pobres, os trabalhadores. Todos estão ausentes do direito de se representarem, ou quando aparecem nas narrativas são em papéis pouco significativos ou marcados por estereótipos.

Compreende-se, então, como o campo literário brasileiro é seletivo no quesito de autores. Esse comportamento vem de longa data, desde o início das primeiras manifestações literárias surgidas em nosso território, mantendo essa tradição até os nossos dias. Aqueles não

pertencentes a esse extrato cultural e social são relegados à exclusão desse fazer. Desse modo, compreende-se como e por que se estabelecem os entraves que os escritores e escritoras, originados do substrato da sociedade, encontram para se representarem e para reafirmarem na tradição literária sua legitimidade nesse terreno dominado apenas por uma classe social privilegiada. Daí, esses escritores e escritoras colocarem essas representações em choque à vista do leitor, para que este mantenha um posicionamento diante dessas representações, favorável ou contrário a essa voz que fala. É necessário que o leitor situe de onde vem essa voz que fala e para quem se dirige essa voz que fala. Como disse Barthes (1999, p.33): esse escritor ou escritora “É o que fala no lugar de outro”.

A mulher, pertencente ao grupo dos excluídos, necessita reafirmar a legitimidade de sua construção, dar vida a sua voz, soltá-la, uma vez que ainda está presa e sufocada na garganta, e se fazer ouvir do lugar de sua fala e fazer representar sua subjetividade, fazendo-se memória de si mesma ao deixar de ser memória do Outro. É preciso que ela se faça representar de acordo com sua realidade, do lugar de sua fala, porque é desse lugar, do seu meio, que se origina seu discurso.

Mas, a questão da representatividade para Delcastagnè (2007, p. 20): “vai além das percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala”. Afirma ainda que a exclusão das classes populares não é algo próprio da literatura, mas é algo ocorrente em todos os espaços de produção na sociedade, que demarca os lugares para os indivíduos.

Não é esse o caso da escritora Fernanda Young, apesar dela dizer que foi nascida e criada no subúrbio, em Niterói, zona norte do Rio de Janeiro, teve acesso a uma boa educação e pertence a uma classe social privilegiada, a classe média, lugar que ela diz ter conquistado a custo de muito esforço e trabalho. Chegou à Rede Globo de televisão para a qual escreveu roteiros para seriados de curta duração, migrou do Rio para São Paulo. Atualmente ela atua em programas de canais fechados (de assinatura). É desse lugar que ela constrói sua literatura.

A dominação do poder masculino sobre o feminino estende-se ao longo da cultura, da história e dos séculos e se faz presente em nossa era contemporânea. Pierre Bourdieu (2003) considera que, por trás desta supremacia masculina havia todo o aparato de um discurso ante o qual a representação masculina se valia para estender seu poder de dominação, o chamado poder simbólico. Para Bourdieu (2003, p. 9): “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo, (e, em particular, do mundo social)”. Esse poder se estabelece na

linguagem, na história e na cultura dos indivíduos, no modo como se dão os processos de representação.

Para esse mesmo autor, o poder simbólico se alicerça nas bases ideológicas dominantes, ele é um poder invisível. Atua sobre as estruturas porque encontra bases nos sistemas simbólicos que formam os instrumentos de conhecimento e construção do mundo dos objetos: arte, mito, ciência, religião, língua. Daí, Bourdieu (2003) afirmar:

No entanto, num estado do campo em que se vê o poder por toda a parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de “círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma” – é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU 2003, p. 7).

Como as diferenças entre as classes resultam numa estratificação que favorece as bases ideológicas sob as quais se manifesta o poder simbólico, a luta pelo poder se estabelece pela imposição do mais forte sobre o mais fraco. As chamadas hierarquias propiciam bases para a imposição de novas ideologias que atuam sobre a cultura, unindo e separando os indivíduos.

Desse modo, o discurso masculino transitou ao longo dos séculos com bases firmadas no poder simbólico, numa imposição baseada em cumplicidade, mesmo que de forma não declarada, mas firmada numa ideologia dominante sob o discurso literário feminino, silenciando-o. Havia todo um sistema que garantia a total supremacia ao poder masculino com a imposição de várias normas para que a mulher soubesse sempre e de fato, qual deveria ser o seu lugar: concordar e contribuir com essa imposição.

O ser humano, como produto resultante da história e da cultura, assimila o que lhe é imposto, sem, contudo, conhecer esse poder simbólico que faz com que os indivíduos o legitimem. Destruir esse poder somente poderá ser feito mediante a tomada de consciência dos dominados a respeito das ideologias que lhes é imposta, como é o caso da dominação masculina sobre a mulher.

Para Eni Pucinelli Orlandi (2010, p. 86), o discurso autoritário ocorre quando o “referente está apagado pela relação de linguagem que se estabelece e o locutor se coloca como agente exclusivo, apagando também sua relação com o interlocutor”. Assim, não há a presença de diálogo, pois somente uma imposição permanece: a do silêncio ao discurso feminino.

A mulher, reduzida à condição de objeto, era mantida sob o exercício da dominação masculina. Deveria se manter consciente de sua submissão a esse poder, pois ao homem cabia toda a primazia, o lugar dentro das estruturas sociais e nas atividades de produção e reprodução do trabalho, que deveriam ser representados pelo homem, conforme afirma Bourdieu (2007) em *A dominação masculina*:

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma produção sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto, objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõe-se a cada agente como transcendentais. (BOURDIEU, 2007, p. 45).

Esta dominação do poder masculino sobre o feminino foi passando de um século a outro chegando ao século XVIII até meados do século XX, quando algumas mudanças neste ideário já podem ser notadas pelo rompimento do poder patriarcal, especificamente no século XX. De acordo com Nádya Battella Gotlib (2003), curiosamente na década de 1920,

enquanto as mulheres se notabilizavam pela produção plástica, as escritoras continuavam a escrever como os homens de antes – adotando posturas de um romantismo, um parnasianismo ou um simbolismo tardio. Ou escreviam como mulheres, misturando tendências, mas desbravando um novo repertório temático, marcado pelo sensualismo vigoroso, quando, então, eram vistas com reservas por esse mesmo público. (GOTLIB, 2003, p. 26).

É importante salientar que, nesse período de 1920 de que fala a autora, a presença da escrita feminina procura demarcar território; mesmo diante de toda imposição, a mulher tenta romper com as barreiras de impedimentos que a dominação masculina lhe impuseram para produzir sua escrita. Para esta autora, o homem tenta manter a mulher presa a um sistema de liberdade vigiada, a fim de manter a ordem e controlar qualquer tipo de desvios. Desse modo, ele resguarda seu espaço, mantendo sua privacidade e intimidade.

O início do século XX é um período de ruptura com os padrões anteriormente ditados. É o momento em que a figura feminina rompe com as estruturas sustentadas nas bases de um discurso autoritário masculino, ao qual se manteve aprisionada por séculos, sem direito à liberdade de representação. O século XX marca o desenlace a esse aprisionamento que permitiu à mulher expressar por ela mesma sua subjetividade por meio de sua escritura. Para Vera Maria Tietzmann Silva (1996), no prefácio do livro *O conto feminino em Goiás*:

A literatura, como é sabido, constitui um dos espaços possíveis de manifestação desses movimentos de transformação social. A forma como isso ocorre no espaço literário é variada, e inclui o texto literário em si, em seus múltiplos elementos constitutivos e nos procedimentos adotados para sua construção; o autor, com voz que se afirma com sua bagagem cultural; e o destinatário do texto, o leitor, que, recebendo o texto, vai com ele dialogar a partir de sua própria vivência de mundo (SILVA, 1996, p. 7).

Assim, autor e leitor estarão simultaneamente envolvidos naquilo que Tietzmann Silva denomina por espaços “de dentro” e “de fora” da literatura; nesses espaços, as questões relativas às minorias se evidenciam, tematizando no interior do texto os problemas das minorias. Isso tem acontecido quando a mulher assume o discurso narrativo como autora, narradora e personagem trazendo para o interior do texto a problemática em relação à sua condição. Esse traço está presente também na literatura produzida por outras minorias: como negros, homossexuais e prostitutas. De outro lado, ocupando o espaço da leitura do texto, encontram-se o público alvo e a crítica.

Para Foucault (2012, p. 26), “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. Neste caso, especificamente da escrita de autoria feminina, essa inquietação dá-se pela reflexão do leitor quando internaliza a mensagem que o autor e narrador, unidos como que por uma sintonia, expressam as inquietações do sujeito. É impossível negar a existência de quem escreve, do que inventa, a quem chamam de autor e autora. Estes têm a forma de individualidade, de eu.

Cecil Jeanine Albert Zinani e Salete Rosa Pezzi dos Santos (2010, p. 130), em *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*, discorrem a respeito do texto de autoria feminina, como revelador de um sujeito sem voz nem vez, mesmo na contemporaneidade: “o texto de autoria feminina revela um sujeito que, durante séculos esteve sem voz e que, agora busca conquistar uma identidade própria, promovendo sua inserção na sociedade, como ser pensante, participativo e, certamente capaz de agir com autonomia”.

A escrita de origem feminina, por séculos relegada ao silenciamento, teima em surgir mesmo ante todas as formas de impedimentos. A reflexão sobre a condição feminina, inaugurada nas primeiras décadas do século XX pela inglesa Virgínia Woolf, no ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1928, foi o marco para essa tomada de consciência, cujo discurso ecoou por todas as partes do mundo ocidental.

Como resposta às questões levantadas por essa autora quanto à condição feminina, a mulher foi se identificando e reunindo forças para garantir seu lugar na sociedade. Rompeu com as amarras que lhe restringiam apenas pelo sexo para buscar representatividade na sociedade, sobretudo na literatura.

Em 1949, Simone de Beauvoir lança o primeiro volume de seu livro *O segundo sexo*, numa época em que o mundo não conhecia o termo “*feminismo*”. Essa obra foi o marco para os estudos a respeito da condição feminina. De acordo com a autora, a necessidade de escrevê-lo se deveu pelo fato de ela ser mulher, da necessidade de falar de si como mulher, falar de sua subjetividade, não apenas um ser considerado pelo sexo, que a diferencia do homem, como o é na visão masculina: um ser inessencial, enquanto ele é um ser essencial, absoluto por si mesmo, ao passo que ela é um ser dele dependente.

A partir da década de 1920, a escrita feminina ganha maior expressividade, Aires (1996) afirma que, sobretudo o final do século XX, especialmente nas últimas duas décadas, foi o período em que mais se falou da condição feminina, desmitificaram-se tabus quanto ao tema da sexualidade, rompendo com o mito de dependência da mulher ao homem, a exemplo do mito de Eva, figura bíblica da qual se originou a humanidade, dependente e subordinada a Adão, e à qual é atribuído o poder de tentação e queda do homem.

Em virtude disso, uma nova expressão literária surge em meio aos excluídos. Ela é produzida por pessoas comuns, não intelectuais, especialmente pela mulher, que encontra nesse veículo a oportunidade de revelar ao mundo sua subjetividade e os dramas de seu cotidiano. Em continuidade ao despontar da escrita feminina, Heloisa Buarque de Hollanda, em *Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura* (1994, p.14) afirma ser

inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como o dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados” -, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um contradiscurso, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado. (HOLLANDA, 1994, p. 14).

Hollanda salienta que as noções de linguagem feminina exigem que sejam avaliadas as condições particulares e do contexto histórico sociais em que foram produzidos. A figura feminina, a exemplo de outros grupos minoritários marginalizados por trazerem em si as marcas de sua origem como exclusão, merece maior atenção para o discurso literário que produz. É com bases nesse discurso que centram as questões de identidade e diferença que abriram caminho para essa discussão.

No que diz respeito ao discurso marginalizado, Schollhammer (2009, p. 99) afirma que “a cultura de periferia começou a se impor sobre a literatura, apelando ao lado fortemente mercadológico e, simultaneamente ao esforço genuíno de encontrar uma nova adequação entre a realidade social brasileira e novas linguagens expressivas”. O momento atual é oportuno para o surgimento de novas expressões literárias que, além de ganharem o

mercado ao conquistar um grande público, recebem o retorno financeiro com as vendas dos exemplares.

Na era atual, torna-se importante destacarmos que os novos talentos literários, oriundos do substrato da sociedade, estão surgindo e ganhando espaço nesse terreno. Nesse corpo a corpo, encontram-se competindo com os gêneros literários tradicionais pertencentes a uma elite de escritores, para ser representado por uma escrita que não chega a ser um estilo, mas que traduz o discurso daqueles que a produzem, do lugar de onde falam, para representar a realidade das pessoas excluídas, que até então estiveram sem direito a voz. Ela é produzida por pessoas comuns, não intelectuais, especialmente pela mulher, que encontra nesse veículo a oportunidade de revelar ao mundo sua subjetividade e seu cotidiano. Para Franco (2005, p. 133) “a biografia, a autobiografia, a literatura confessional, as obras testemunhais e as crônicas, aparecem competindo com os gêneros literários tradicionais, tais como a poesia lírica e o romance”. Para esta autora, a literatura de autoria feminina não chega a ser uma escola, nem um estilo, mas representa uma pluralidade na qual as mulheres que escrevem definem sua posição no debate cujos termos quase nunca se deixam perceber.

Essa nova literatura rompe com os padrões e estilos estéticos dos quais fazem parte, dela se servindo como instrumento de denúncia para aqueles que a produzem. Ela é também utilizada como meio de mudança social e econômica. As novas expressividades literárias, além de funcionarem como instrumento de denúncia, em nossa atualidade visam o mercado econômico, ao promover a ascensão econômica daqueles que a produzem.

No início do século XX a escritora inglesa Virgínia Woolf (1985), no ensaio *Um teto para todos*, declara que, para escrever, a mulher deveria contar com uma renda suficiente para se sustentar, sem, portanto, necessitar da renda de outra pessoa:

A liberdade intelectual depende das coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menor liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a mínima chance de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio (WOOLF, 1985, p. 41).

Nessa linha de raciocínio, Woolf (1985) salienta que há quase um século atrás, para a mulher produzir literatura, dependia de liberdade e de recursos financeiros para fazê-lo; na era atual, com o surgimento da chamada “cultura de periferia”, na qual, segundo Franco (2005, p.132) expõe, “existem uma literatura e uma arte nascida do desaparecimento, da pobreza e da luta pela sobrevivência”. Algumas mulheres e demais excluídos da sociedade

lançam mão da literatura que produzem para ganhar dinheiro e mudarem sua condição social. A literatura dos excluídos, muitas vezes, recebe o nome de “marginal”.

Porquanto no grupo de excluídos estão aqueles que há décadas produzem uma escrita embasada no folclore, como os almanaques, o livro dos sonhos, o livro da magia, entre outros dessa categoria, que fogem aos rígidos padrões literários, por não encontrar neles nenhum valor. Jerusa Pires Ferreira, no livro *Cultura de bordas* (2010), investiga a diversidade de textos produzida nos espaços da cultura que alguns classificam de *paraliteratura*:

Popular ou experimental, acompanhando ou deixando de seguir interferências ou exclusões, pretende-se transversalizar e afastar de nichos estagnados um tipo de pensamento e de prática. Uma coisa é tratar a matéria do ponto de vista sociológico e perceber gradações em camadas sociais na formação de composições culturais. Outra, é acompanhar a criação na cultura, atentar para os procedimentos, ações, revelar criadores, atitudes, e acompanhá-los nas respectivas paisagens urbanas, tempo/espacos que para nós caracterizam uma *cultura de bordas* (FERREIRA, 2010, p. 12).

Embora não pertencente à alta cultura, essas produções, na visão de Ferreira (2010), merecem ser vistas com um olhar mais atento. São textos oriundos da cultura popular, produzidos em espaços não consagrados do meio urbano, no qual se desenvolve toda a cultura que absorve e é absorvida. Nesse processo criativo, envolvem temas, autores e textos para os quais se pede uma nova avaliação. Os editores que publicam esses textos também merecem ser olhados com mais atenção. Bordas abriga a criação marginal de textos, aos quais não se pode denominar literatura, mas fazem parte de nossa cultura.

A literatura marginal difere-se dos textos produzidos nas bordas da cultura e atinge o espaço denominado literatura. O termo “marginal” para a literatura pode assumir vários usos e significações. Encontramos um parâmetro para a questão da literatura marginal em Érica Peçanha do Nascimento, cujo ensaio se intitula *Vozes marginais na literatura* (2009, p. 36), no qual apresenta várias significações para literatura marginal:

O primeiro significado relaciona-se às obras que estão no corredor comercial de produção e divulgação – salienta ainda que os livros são produtos comercializados como qualquer outro produto do sistema capitalista. O segundo refere-se aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como no caso das obras de vanguarda. O terceiro significado está ligado ao projeto intelectual de escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos (NASCIMENTO, 2009, p. 37).

Esta autora enfatiza que, em estudos mais recentes, esta expressão significaria as obras produzidas por autores como mulheres, homossexuais e negros, pertencentes ao substrato social, ao retratarem os sujeitos desses espaços marginalizados. Abre ainda espaço para presidiários, semianalfabetos, indígenas e aqueles que se sentem excluídos de sua condição social. Segundo Nascimento (2009, p. 318): “Além de abrangente, essa elaboração sobre marginalidade é dotada de uma rigidez que parece desconsiderar, no caso específico dos autores, a possibilidade social que a carreira lhes oferece.” Muitos deles, ao atingirem ênfase na trajetória literária e social, são contratados por editoras de prestígio, chegam a assumir cargos públicos ou ainda conseguem garantir subsistência com a renda oriunda de sua produção cultural.

Com os recursos angariados para esse fim, intentam mudar suas vidas e seus destinos, como é o caso de Carolina Maria de Jesus, conforme cita Dalcastagne (2011, p. 18) no ensaio “*A auto-representação dos grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*”: “mulher, negra e favelada, que buscou reconhecimento como escritora nos anos de 1960 – expressava essa disputa com clareza ao advogar que é preciso conhecer a fome para descrevê-la”. Esses novos escritores e escritoras revelam ao mundo sua subjetividade e os dramas que fazem parte de suas realidades.

Carolina Maria de Jesus pode ser considerada como o primeiro exemplo de escritora saída da marginalidade que conseguiu transpor sua condição social, mostrar ao mundo sua voz, representada pela literatura. Nessa condição, fez-se ouvida. Sua representação literária retirou-a da situação em que vivia com seus filhos, para experimentar viver uma vida digna, sua subsistência e de seus filhos foi garantida com a renda obtida com a venda de seus livros. Saiu da favela, como era seu desejo, para viver em melhores condições.

Para Franco (1996, p.132) “Esta exceção simplesmente acentua o privilégio profundamente classista que por tradição esteve associado à literatura”. Pontua esta autora que essa arte nasce da necessidade de refletir a “experiência” feminina. Uma experiência que se faz calcada nos modelos da exclusão e da diferença, conforme Elaine Showalter expressa no ensaio *A crítica feminista no território selvagem* (1994):

As teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada momento representa também uma escola de crítica feminista ginocêntrica com seus textos, estilos e métodos preferidos. Eles se sobrepõem e são os mais ou menos sequenciais, no sentido de que cada um incorpora o anterior (SHOWALTER, 1994, p. 32-33).

Afirma ainda Showalter (1994) que a mulher escritora representa em cada momento um estilo e modos diferentes, para sua necessidade de expressão, a intenção é atingir um público alvo, não lhe interessando se adequar a nenhum estilo, mas escrever para contar sua história de modo sequencial.

A literatura produzida por mulheres, segundo Franco (2005, p. 133), “não é nem uma escola nem um estilo. Sem dúvida, o gênero e o modo como as mulheres escrevem definem sua posição em um debate cujos termos são raramente articulados de maneira explícita”. A referida autora tece mais considerações ao salientar a necessidade de que a mulher se valha da literatura para articular as questões que envolvem o gênero feminino em toda sua concepção. Há um distanciamento entre os intelectuais e as classes populares; esse abismo existente entre as classes é substituído para se transformar em problemas de voz narrativa, de gênero e estilo. Desse modo, Showalter (1994) afirma que:

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especialidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. (SHOWALTER, 1994, p.44).

Esta é a luta das escritoras femininas, marginalizadas e excluídas, pelo fato de serem mulheres; isso, por si só, as excluem do direito de se representarem, mas que, apesar de todas as adversidades nesse campo literário, lutam no sentido de romper com todas as formas de aprisionamentos e se fazerem representar. Procuram incorporar as ideias a respeito do corpo e da linguagem feminina, associadas aos contextos sociais onde elas ocorrem. Buscam assumir corpo e forma através de sua escrita, rompendo com o silêncio que lhes é imposto para se fazerem ouvir ao atingir seu público alvo.

No entanto, as barreiras impostas pela crítica literária ainda não caíram por completo, muitas delas continuam levantadas mesmo nos dias atuais. Não se alcança o cânone literário da noite para o dia. Esse é um reconhecimento que exige para escritor muitas provas para merecê-lo. Por conseguinte, a escrita de origem feminina ou literatura de gênero, como é denominada hoje, encontra-se, na maioria das vezes, ignorada e relegada ao silenciamento, isso é um fato histórico, como vimos anteriormente. A escritora Fernanda Young produz uma literatura de gênero, no seu caso, sua exclusão do campo literário, ocorre pelo seu estilo de

vida e pela maneira como produz seus textos. Embora tenha lançado seu primeiro romance, *Vergonha dos pés* em 1996, há quase duas décadas e, a partir desta data ter produzido mais nove livros, ela dá provas de que é uma escritora atuante, mas o reconhecimento por parte da crítica se faz num lento processo.

Nesse sentido, é importante atermos ao fato de que Fernanda Young tem uma maior atuação profissional na televisão, meio no qual ela apresenta programas de entrevistas e produz roteiros para séries de curta duração.

Como a televisão lida diretamente com um grande público, por isso necessita atender aos seus apelos, produzindo programas que vão ao encontro dessa cultura de massa, ofertando-lhe produtos vendáveis, de valores efêmeros, que tenham fácil aceitação no mercado e retornem em lucros para seus produtores, a fim de atender a demanda do capital. Tal fato corrobora com as afirmações de Leila Perrone Moisés em *Altas Literaturas* (1998, p. 203): “A luta não se trava mais entre concepções diferentes da cultura, entre a cultura e a contracultura, alta cultura e cultura de massa, mas entre a cultura e a descultura pura e simples”. Moisés (1998, p.203) salienta ainda que, na era da globalização, não vivemos mais os ideais das Luzes, mas daquilo que é vendável e lucrativo. Assistimos a uma proliferação de dados superficiais, nos quais estão todas as culturas e áreas representadas como pacotes comercializados e perecíveis na memória de seus usuários.

O fato de Fernanda Young estar em contato direto com essa cultura de massa, tanto na produção de roteiros, como na apresentação de programas de entrevistas na TV a cabo, são fatos que a colocam diretamente junto a essa cultura, vinda de um grande público para o qual se produz visando somente grandes lucros: esse contato direto causa, de certa forma, influência em sua produção literária. Como ela lida com valores que transitam diariamente na mídia televisiva, lá esses valores são transformados em produtos vendáveis, como os roteiros que produz para séries de programas de curta duração na TV. Esses programas são consumidos pelo telespectador e quando não mais dão o retorno comercial desejado à mídia que o veicula, são substituídos por outros produtos e valores mais vendáveis e consumíveis, cujo retorno financeiro é imediato. São valores efêmeros destinados a uma necessidade de consumo ditada pela moda do momento.

Como romancista, de certo modo, Young transfere esses valores consumíveis para sua literatura, ao produzi-la em tão pouco tempo, quase em série, pois, em 1996 lançou seu primeiro livro e até 2014 produziu e lançou no mercado editorial mais nove livros. Entende-se, com sua rápida produção, que seus livros são produtos bem aceitos e facilmente comercializáveis, do contrário, outros livros seus não seriam editados e lançados pelo

mercado editorial, se não vendessem. Fica no ar a questão da produção rápida para sua literatura: em tão pouco tempo é possível construir uma literatura de qualidade, bem elaborada em toda sua construção, que atenda aos padrões do cânone? Moisés (1998) aponta que:

Os escritores-críticos modernos demonstraram, em suas obras, a importância de uma tradição viva e de um projeto futuro, utópico talvez, mas indispensável para que a cultura – os homens – não avance às cegas. Eles acreditavam em coisas que a grande literatura nos pode dar: ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e de expressão, visão crítica do real emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada. (MOISÉS, 1998, p. 214).

Entende-se em Moisés (1998) que a abertura, de certo modo necessária, ocorrida no campo literário promoveu o rompimento com os padrões de estética e qualidade de outrora, facilitando o acesso mercadológico aos escritores e a literatura que produzem espontaneamente, sem atender à tradição literária e a alta cultura. Mas, por trás da promoção dessa abertura estão os interesses da globalização, aliada aos mais modernos meios de comunicação da informática e da indústria cultural; ao contrário do que apregoa, ela não promove a unificação, mas visa transformar a cultura e as artes em produtos padronizados e oferecidos nas prateleiras do comércio. A ideologia da globalização é a desconstrução de valores e o lucro imediato.

Desse modo, a globalização vem promovendo a ascensão ao meio literário à Fernanda Young e a outros novos talentos. Mas, o rompimento com os padrões estéticos formais e culturais não promoveram a formação de críticos que acompanhassem essa rápida mudança e desconstrução de valores. O que constitui um entrave para seu trabalho de escritora alcançar o reconhecimento da crítica especializada e um lugar no cânone literário.

### 3 IDENTIDADE, CORPO E EROTISMO

Há muito tempo o homem produziu para si um ideal da onipotência e da onisciência, e a encarnava em seus deuses (...). Agora que se aproximou consideravelmente deste ideal, ele próprio se tornou praticamente um deus. Só que, na verdade, da maneira como os humanos sabem geralmente atingir seus ideais de perfeição, isto é, incompletamente: em certos pontos, absolutamente não os atingiu, em outros, só pela metade. Por assim dizer, o homem se tornou uma espécie de deus profético, deus decerto admirável quando reveste seus órgãos auxiliares, mas estes não cresceram como ele e muitas vezes o cansam bastante.

*Sigmund Freud*

#### 3.1 Apresentação do Romance *A sombra das vossas asas*

O romance *A sombra das vossas asas* tem como protagonista Carina, uma jovem mimada e desengonçada que não teve nenhuma referência feminina em sua vida. Recebeu do pai uma criação ultrapassada, sem luxo ou vaidade, longe de tudo e de todos. Após a morte de seu pai, ela sai em busca da realização de seu maior sonho: construir uma carreira de modelo internacional, pois, acreditava ser bela suficientemente para isso. Mas, nessa busca, seu caminho encontra o de Rigel Dantas, o mais famoso fotógrafo do país, amado pelas mulheres pelo seu charme e beleza. Rigel é um grande descobridor de talentos para o mundo da moda, ao ser entrevistado em uma revista masculina, declara sua aversão por meninas como Carina, gordas e sonhadoras com o fato de se tornarem celebridades como viam na TV. Declara ainda como as descarta. Carina lê a entrevista e, humilhada, decide vingar-se dele. Para isso, passa a viver em busca do padrão estético ideal. Obcecada pela ideia de beleza e perfeição corporal, permite-se mutilar o corpo em inúmeras cirurgias plásticas até atingir o modelo desejado. É através do olhar do outro, Rigel, que Carina se sente plena como mulher, vive sua sexualidade e torna real seu desejo de vingança utilizando seu próprio corpo como arma letal. O romance apresenta uma narrativa não linear e a narradora se insere também nas confissões sobre sua vida pessoal.

Este romance trata na ficção do drama de uma mulher aficionada pelo reflexo de sua própria imagem. O corpo feminino, posicionado diante do espelho, frequentemente faz lembrar a madrasta do conto de fadas *Branca de Neve e os sete anões*, no qual o espelho era “mágico” e a opinião que emitia a respeito da beleza era verdadeira. Na atualidade, o “espelho mágico”, em frente ao qual a figura feminina se posiciona para avaliar sua beleza, vai muito além do espelho material.

A beleza feminina, na sociedade atual, atingiu os mais altos valores, considerados de maior validade que os atributos morais do indivíduo. Ela se pauta em valias pertencentes a

uma cultura massificada, que primam pelo extremo da magreza e perfeição para as formas corporais, punindo severamente os defeitos estéticos, excesso de peso e o envelhecimento.

No momento em que todas as atenções se voltam para a estética corporal feminina, a literatura, como arte estética a serviço da humanidade, reporta-se a essa questão. Esse tema é muito explorado na literatura contemporânea, ganhando maior expressão na literatura de autoria feminina, na qual o corpo se faz presente nas narrativas, representado ao lado da intolerância para formas corporais que se distanciam do ideal da beleza e da perfeição, esses valores são associados por personagens sob as quais pesam essa cobrança, desencadeando nelas crises de identidade.

Ao lado de inúmeras conquistas que modificaram o lugar social que a mulher ocupa na sociedade nos dois últimos séculos, o direito ao corpo é ainda uma conquista distante a ser atingida. Para a mulher, não é possível ter o corpo que lhe coube; ao contrário, por imposição da ditadura da moda, é imposto a ela atingir os padrões estéticos corporais considerados como ideais. O direito ao livre exercício de sua sexualidade e reprodução também são controlados. Para visivelmente sobre o corpo das mulheres o controle da sociedade patriarcal.

Se o século XX foi o palco das conquistas políticas, econômicas e sociais femininas, a serem reconhecidas como algo mais que o Outro do homem, como diria Simone de Beauvoir (1980) em seu célebre ensaio *O segundo sexo*, esse foi também o momento em que as mulheres, ansiando por um pouco de liberdade, empreendiam para si uma luta em busca de seu reconhecimento. Elizabeth Grosz (2000), no ensaio, “Corpos reconfigurados”, afirma que, como objeto para as ciências naturais, como um instrumento à disposição da consciência ou como veículo de expressão, temos sempre a desvalorização do corpo, grande aliada da opressão das mulheres.

É considerado sob a hierarquia do masculino o corpo feminino para o qual se pressupõe determinações da natureza, referentes aos ciclos hormonais, variações de humor, a gestação, que o determinam por esses aspectos de ordem irracional. Tal convicção é baseada na díade cultura/natureza, em geral compreendida de maneira hierárquica. Segundo Grosz (2000):

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente (GROSZ, 2001, p.14).

De acordo com a autora, considera-se que o corpo em sua materialidade é constitutivo de identidade. Dessa forma, pontua que a mulher é dominada pelo seu corpo. Nessa concepção, ela é reduzida à matéria, o que a coloca cada vez mais distante da racionalidade na concepção masculina. Se a mente é associada ao homem e o corpo é associado às mulheres, estas são relegadas à corporificação de todos os indivíduos, ao passo que, ao homem, ficam reservadas as mentalidades e uma identidade considerada como parâmetro universal. À mulher resta o desconforto com seu corpo e a interminável busca por um lugar que a valorize também pela sua inteligência.

Nesse capítulo apresenta-se uma leitura da protagonista Carina, do romance *A sombra das vossas asas* (1997), no centro dos processos de corporificação e a relação com a constituição da identidade dessa personagem. No romance, destaca-se a mulher contemporânea, convivendo com todos os seus conflitos existenciais, retratando sua fragilidade diante da realidade atual, suas incertezas e insatisfações com o próprio corpo, ou seja, com sua própria imagem refletida, conforme a narradora desse romance, a protagonista: “Ao compreender que ela era uma das gordotas históricas às quais Rigel se referia, aprendeu uma boa lição. Ela era tudo o que ele mais desprezava neste mundo. Uma poia estúpida que quer ser *top model*” (YOUNG, 1997, p.48).

A presença da figura feminina como personagem central neste romance é um elemento fundamental na literatura de Fernanda Young, uma vez que, conforme afirmamos, a cultura do corpo movimenta a grande indústria do consumo, girando em torno da beleza e da sensualidade da qual a mulher é o alvo principal. O fato de o corpo feminino ocupar um lugar importante na mídia atual, representando status de poder econômico e sedução erótica, não desconstrói os estereótipos em relação a que esse corpo esteve historicamente subordinado.

Porquanto, será importante traçar alguns dos principais apontamentos que apresentam a identidade feminina na ficção da escritora Fernanda Young, atendo-se para o foco principal da abordagem, que são as questões da estética do corpo e o corpo erotizado.

### **3.1.1 A protagonista Carina: uma identidade que aos poucos se revela**

O romance *A sombra das vossas asas*, ambientado temporalmente na contemporaneidade, tem como personagem principal Carina, uma jovem de 19 anos, filha única de um casal judeu polonês, Chaim e Lúdia, radicado na Argentina. Seu pai possuía uma fábrica de bakelite, mas para conseguir matéria prima para sua indústria, tinha que importá-la,

tornando mais caros os custos de sua produção. Tempos depois, a família se muda para o Brasil, especificamente à cidade de São Paulo, onde Chaim continua com o mesmo negócio, resultando em maiores lucros.

Aos dezenove anos, a menina inocente e submissa, que, até aquele momento, vive privada de qualquer luxo ou vaidade, sonha em ser miss e construir uma carreira de modelo internacional. Órfã de mãe poucos meses após seu nascimento, aos dezenove anos torna-se órfã de pai. Herdeira de uma grande fortuna, ela busca a realização de seus sonhos. É a partir dessa busca que sua identidade sofrerá inúmeras transformações, uma vez que, na interação com os outros e com o mundo da moda, ela se descobrirá como alguém que não atende às expectativas estéticas desse meio. O fotógrafo com quem realizou a entrevista na expectativa de tornar-se modelo a recusou por ela não ser o tipo adequado à carreira de modelo.

Fabiana Jordão Martinez (2009, p. 199), no ensaio “De menina a modelo, entre modelo e menina: imagem e experiência”, relata como é a realidade de uma menina ao se deparar frente à carreira de modelo:

Em um primeiro momento, quando uma menina se torna modelo, na maioria dos casos, é possível que ela imagine que seu *status* irá mudar de alguma maneira: como que por um ato de magia, sua aparência mudará e com isso, as visões sobre ela também. Tornar-se modelo significa até certo ponto uma forma de “trocar de corpo” publicamente, de deixar o passado de menina “feia”, “sonsa”, engraçada e anônima para se tornar uma “mulher” bela, desejável e famosa. Esta experiência também remete a um universo de experiências, um mundo adulto, onde já não se é mais percebida como menina. A carreira de modelo funciona no imaginário de muitas meninas como uma espécie de rito em que o corpo e as “coisas de criança” são trocados por um corpo e um arranjo de experiências atinentes a um universo adulto. (MARTINEZ, 2009, p.199).

Em consonância com a afirmação de Martinez quanto à carreira de uma modelo, Carina espera atingir o mundo da moda, com todo seu glamour e fama. Para ela, esse será o momento em que deixará de vez a clausura em que viveu até então, para brilhar nas passarelas da moda e da fama, de onde imagina receber aplausos e elogios de todo o mundo.

Mas, ocorridos alguns dias após seu encontro com o fotógrafo Rigel, famoso fotógrafo da época, que se dedica a registrar imagneticamente as mulheres mais famosas do momento e que, pela sua representatividade, poderia apresentá-la ao mundo da moda, ela encontra uma entrevista desse fotógrafo em uma revista masculina de circulação nacional. Nessa entrevista, Rigel discorre justamente a respeito das meninas sonhadoras com a carreira de modelo que o procuram. Então descobre o que ele pensa delas e como age em resposta a

essa moçoilas gordotas, que pensam que só com um rosto bonito podem ser modelo. Ele informou também a maneira como as descartava.

Impelida pelo seu sonho, ela busca realizá-lo, mas já se depara com o primeiro obstáculo a partir da leitura da entrevista de Rigel. Carina se conscientiza de que não se encaixa nos moldes exigidos para uma modelo, por ser considerada gorda. Sua vida tomará um novo rumo, diante dos fatos que passa a experimentar com a dura realidade que a contemporaneidade impõe a uma exigente sociedade de consumo. Diante da constatação de que seu corpo não atende às exigências da sociedade atual, ela busca adequá-lo aos padrões estéticos exigidos pelo contemporâneo. Como resultado, essas mudanças vão alterar toda sua identidade. Para Bauman (2001):

As identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência biológica parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõe sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. (BAUMAN, 2001, p. 98).

Podemos então, considerar que a identidade é marcada simbolicamente em relação a outras identidades. A maneira de se vestir, o corte do cabelo, a maneira de preparar e consumir os alimentos, entre outros, são traços culturais que representam simbolicamente a que grupo pertence determinados indivíduos. Isso estabelece uma relação entre outros grupos, diferenciando-os dos demais. A marca do relacional estabelece a diferença. Também as relações de poder estabelecem marcas de identidade, gerando conflitos, incluindo e excluindo indivíduos. De acordo com Silva (2009), o corpo é a marca fronteira entre o eu e o outro:

O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento de fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual. É necessário, entretanto, reivindicar uma base ideológica para a identidade sexual? A maternidade é outro exemplo no qual a identidade parece estar biologicamente fundamentada. Por outro lado, os movimentos étnicos ou religiosos, ou nacionalistas frequentemente reivindicam uma cultura ou uma história comum como fundamento de sua identidade (SILVA, 2009, p.15).

Tal visão contemporânea da identidade aponta para esta como produto originário da cultura e da história, resultante de interações sociais e culturais. Assim sendo, tal compreensão se distancia da concepção da identidade como algo prefixado, pois o ser humano constituído como sujeito construtor de sua própria história, tem a liberdade de construir sua identidade e alterá-la quando necessário. As representações simbólicas dão sentido ao que somos, mas isso também deixa o indivíduo livre para, de certa forma, escolher o que quer ser

e em quem deseja se tornar, de acordo com as investidas sociais. Para Tânia Regina Oliveira Ramos (2010), a ficção do presente encontra-se dentro desse momento de revisão, sendo que prima pelo:

Questionamento da identidade dos indivíduos, em sua maioria brancos, classe média (exceção feita para os textos testemunhais), seres fragmentados, que ocupam não mais as ruas da cidade, mas diversificados espaços urbanos: *shoppings centers*, escritórios, cozinhas, quartos, muitos quartos, consultórios de analistas, hospitais, spas, restaurantes, academias, apartamentos (RAMOS, 2010, p.206).

Carina, ao almejar ser uma *top model*, dá os primeiros passos em busca da realização do sonho de construir uma carreira internacional. É interessante termos ao fato de que, no caso da ficção, o desejo de ser modelo parte dela mesma. Nenhuma pessoa a encoraja a cultivar esse desejo, ao contrário da maioria das modelos de nossa realidade, que dizem não pensar nessa possibilidade, até por se acharem feias e desengonçadas. Essas são levadas às passarelas pelo incentivo de outras pessoas, que veem nelas essa possibilidade. Entre os incentivadores estão a própria família, em que o maior incentivo parte da mãe, os colegas e os agenciadores de modelos, já treinados para descobrirem novos talentos. Conforme Martinez (2009):

E se muitas das narrativas sobre como se tornaram modelos começam com o acaso e com a surpresa de terem seus potenciais reconhecidos através de seus corpos, é porque possivelmente poucas destas meninas tivessem qualquer “consciência de si” - no sentido de se equipararem ao padrão de beleza construído pela mídia. Ao contrário, elas se sentiam feias e pouco à vontade em seus corpos. O padrão imaginado como pertencente a uma modelo parece passar longe de seus imaginários. Por isso, o fato de não pensarem sobre o assunto ou não acreditarem que pudessem ser aquelas “mulheres lindas das revistas”, possivelmente está relacionado com o fato de não se sentirem bonitas e tampouco se perceberem como as “mulheres” que acreditam estar representadas pela figura da modelo internacional (MARTINEZ, 2009, p. 190).

Isso é o que acontece com a personagem dessa ficção, sem consciência de si, imagina que só o fato de ser alta e ter um rosto bonitinho seja o suficiente para ser modelo. No entanto, seus atributos físicos não correspondem aos padrões de beleza exigidos para uma modelo: ela é considerada *gorda*. Esta é a dura realidade que constata. Sua imagem refletida no espelho do outro foi reveladora de uma realidade que não conseguia ver.

A rejeição desencadeia em Carina a tomada de consciência quanto à sua imagem refletida. Era assim que se via, sem nenhuma autoestima. Como se percebe na passagem do romance (YOUNG, 1997, p. 48-49): “Cada vez que se olhava no espelho era uma desanimada visão que tinha. Odiava-se. Não possuía a mais longínqua autoestima. Ninguém a ensinou a

amar-se. Então era aquilo, um monstro obeso e disforme. Uma loura aguada, nariguda e peituda”. A visão do espelho lhe revelara mais que um simples reflexo: sua imagem se reflete por fora e sua consciência responde negativamente, rejeitando esse reflexo.

Em nossa contemporaneidade a beleza é associada ao corpo magro; a partir dessa visão, rejeita os padrões do passado, como da Renascença quando os corpos considerados belos exibiam certa gordura, negando esse padrão para a atualidade. O que se busca é construir um padrão de beleza que corresponda à conjuntura atual.

Daí, uma abordagem à respeito do conceito de obesidade é algo que merece atenção, pois para cada época os valores corporais de magreza e gordura sofrem variações conceituais. Segundo Sander L. Gilman<sup>4</sup> (2004, p. 333-334), no ensaio *Obesidade como deficiência: o caso dos judeus*: “Embora existam conjuntos de definições médicas contemporâneas da obesidade, também é claro que a definição daqueles que são obesos muda de uma cultura para outra com o passar do tempo. Para cada época há um padrão estético a seguir”. Na atualidade, exige-se um padrão estético magro, ditado principalmente para o corpo feminino, o que significa que o indivíduo deve evitar o corpo obeso.

Cabe aqui retomar o aspecto que tem relação entre o eu e o outro para as percepções identitárias: é o contato com o outro, o fotógrafo, que dá uma nova dimensão do eu. Portanto, esse eu refletido no espelho de Carina é, a um só tempo, a repercussão do que ela não gostaria de ser e a materialização das exigências para a beleza do corpo feminino dentro dos padrões da modelagem profissional. Ela era de fato gorda, ou apenas sua imagem no espelho, agora que deseja ser *top model*, acusa-a de algo que não é? Informação essa que não é muito elucidativa no enredo dessa ficção.

Carina está presa no jogo de espelhos. Nesse cenário é difícil avaliar o que é de fato material e o que é pura fantasia, fruto de seu desejo: inventar para si uma carreira de muito sucesso, mesmo que tenha que remodelar todo o seu corpo e sua personalidade.

### **3.2 O Corpo: ponto central do romance *A sombra das vossas asas***

Existe, na atualidade, uma atenção especial para o corpo. A literatura como veículo a serviço da humanidade, ligada a captar todas as tendências convertendo-as em arte literária, não poderia deixar de tratar em sua produção escrita da temática do corpo.

---

<sup>4</sup> Gilman adota a questão da obesidade como construção cultural do corpo. Desse modo, ele reconstitui as representações do corpo obeso a partir do caso dos judeus desde a Bíblia, passando pelo discurso médico, e conclui com uma análise literária do judeu gordo. Em sua análise, o historiador privilegia os aspectos raciais e de gênero implicados na imagem do/a gordo/a. Cf. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332004000200011>.

Sobretudo, do corpo feminino, para o qual estão voltados todos os holofotes, fazendo com que a imagem do corpo seja refletida em longo alcance, ocupando um primeiro plano da visão.

Jamais em toda história da humanidade o corpo foi tomado e representado como objeto, como na era atual. O corpo, considerado como matéria, porquanto dissociado da alma, se tornou objeto de consumo. Para servir a esse fim, tornou-se algo consumidor de todos os recursos e aparatos os quais a industrialização, aliada às mais modernas tecnologias, lança diariamente no mercado. Tudo isso objetiva tornar o corpo apresentável e atraente, capaz de atingir o mercado consumidor, como outro produto qualquer: o que se faz seguindo uma educação direcionada a uma política consumista. Segundo Zigmunt Bauman no ensaio *Identidade* (2005):

A educação de um consumidor não é uma ação solitária ou uma realização definitiva. Começa cedo, mas dura o resto da vida. O desenvolvimento das habilidades de consumidor talvez seja o único exemplo bem-sucedido de tal “educação continuada” que teóricos da educação e aqueles que a utilizam na prática defendem atualmente. As instituições responsáveis pela “educação vitalícia do consumidor” são incontáveis e ubíquas – a começar pelo fluxo diário de comerciais na TV, nos jornais, cartazes e outdoors, passando pelas pilhas de lustrosas revistas “temáticas” que competem para divulgar os estilos de vida das celebridades que lançam tendências, os grandes mestres das artes consumistas/conselheiros que oferecem as mais modernas receitas, respaldadas por meticulosas pesquisas testadas em laboratórios, com o propósito de identificar e resolver os “problemas da vida”. (BAUMAN, 2005, p.73).

Segundo esse autor, existem peritos especializados para fornecer receitas de relacionamentos humanos, os quais alertam que, se determinado relacionamento não der certo, é melhor passar para outro. O importante é que o indivíduo mantenha-se aberto e receptivo aos relacionamentos que aparecerem, sem estabelecerem um vínculo de compromisso duradouro. Como se vê, a formação de um consumidor faz-se em uma escola que não é a mesma da educação formal, porém, é uma escola cuja formação continuada ocorre ao longo da vida do indivíduo, sob a liderança do capitalismo, no cotidiano. Para Joana de Vilhena Novaes, no ensaio *Beleza e feiura: o corpo feminino e regulação social* (2011):

O corpo visto como um capital, tal qual as revistas informam, precisa ser investido e trabalhado para ser valorizado e possuir condições de competitividade. A consciência corporal é de tal ordem que parece impensável não investir tempo e dinheiro em tal projeto. O corpo não é mais visto como algo dado: “Para estas mulheres a anatomia não é mais o destino, mas um capital, logo, um projeto em longo prazo” (NOVAES, 2011, p. 485 – grifos no original).

Fernanda Young, atuando como profissional que figura nos meios midiáticos, não poderia deixar de perceber que as atenções se voltam para o corpo, o corpo feminino em específico. Na era atual, tudo está relacionado ao corpo. O corpo é o assunto do momento. Está na moda, ou em alta, como se diz no mercado de valores. Novaes (2011, p. 484) afirma que: “Corpo é também capital. Tem valor de troca ou, como bem, adquire um *status* a partir das insígnias que carrega. Esses signos condensados na figura do belo corpo traduzem os valores da cultura da sociedade de consumo”. Outrossim, o corpo é um produto de valor e, para tanto, é um produto negociável na atualidade, como outrora o fora, conforme Bourdieu (2007) em *A dominação masculina*:

Aos que objetariam que inúmeras mulheres romperam atualmente com as normas e formas tradicionais daquela contenção, apontando sua atual exibição controlada do corpo como um sinal de “liberação”, basta mostrar que este uso do próprio corpo continua, de forma bastante evidente, subordinado ao ponto de vista masculino: o corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstraram inúmeros trabalhos feministas, convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens ou mulheres, e adequado a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada, como um dever de recusa seletiva que acrescenta, ao efeito de “consumo ostentatório”, o preço da exclusividade (BOURDIEU, 2007, p.40-41).

Igualmente, a imposição masculina, dirigida por séculos à mulher, é uma forma de violência simbólica que se impõe sobre ela em sua totalidade. Aprisionada ao corpo, a mulher não possui soberania sobre si, tornando-se um objeto de satisfação e desejo ao outro. Mesmo diante de tantas conquistas que levaram a mulher a atingir uma maior autonomia sobre si mesma, ela continua aprisionada a essa dominação simbólica, na qual seu corpo se faz para o prazer ao qual está submetida, desejada ou recusada. Conforme Henri Pierre Jeudy no ensaio *O corpo como objeto de arte* (2012):

O corpo da mulher é posto em cena em função das fantasias do homem, que tenta, assim realizar seus desejos. Uma semelhante construção cênica pode logo dar sinais de esgotamento, por falta de imaginação, e o corpo feminino não é mais ele próprio, senão objeto de estereótipos de excitação e desejo (JEUDY, 2012, p. 14).

De acordo com Jeudy (2012), idealizamos a soberania de nosso corpo decretando que ele não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar um objeto. A paixão do outro permite que o indivíduo acredite ser objeto do amor para descobrir aí todo seu prazer. Nesse sentido, o corpo é tomado como objeto, mas numa perspectiva de prazeres.

É com os olhos voltados para a cultura do corpo que a escritora Fernanda Young produz sua literatura, especificamente em seu romance *A sombra das vossas asas* (1997). Este romance trata da cultura do corpo feminino na atualidade. De acordo com Érica Schlude Wels no ensaio *Sexo, corpo e estratégias de identificação: a produção midiática de Fernanda Young* (2005):

No romance abordado, os dilemas corporais têm papel determinante seja no corpo como rascunho, cópia remodelada e desdobrada num outro, numa acesse em direção ao mito do amor perfeito, como em *A sombra das vossas asas*. Tal visão assemelha-se às imagens da mídia, acentuando os dilemas dos quais os leitores são vítimas que, enfim, encontram identificação com os dramas traçados por Fernanda Young. (WELS, 2005, p. 783).

A mídia atual apregoa a cultura do corpo e, aliados a essa cultura, inserem-se o erotismo e a identidade: produtos resultantes do corpo dentro da sociedade de consumo. É a respeito dessas questões que Fernanda Young ousa falar em sua literatura, formando o que poderíamos chamar de tríade, que reúne na figura feminina estes elementos tão visíveis na cultura atual: corpo, erotismo e identidade.

Falar do corpo e da sexualidade, até bem pouco tempo atrás, eram assuntos considerados como proibidos para a escrita feminina. Todavia, os tempos mudaram e, com as mudanças, surge a necessidade de a “mulher” falar de si mesma, deixar de se fazer memória do outro (do homem) e escrever ela mesma a sua história. Sem medo de errar, ou cometer absurdos. Mas falar de si, como somente a mulher é capaz de falar, sem medo ou contenção; produzir a escrita que fala de seu corpo e de sua sexualidade. Conforme Borges (2012) no ensaio *O desejo como ruptura: apontamentos sobre ficção erótica de autoria feminina no Brasil*:

Historicamente, como marcas da produção artística e intelectual das mulheres, firma-se para a fala feminina um *locus* de exclusão e desconfianças várias, com restrições ao texto feminino e ao que é adequado ou não dizer, as quais funcionam como gatilho do silenciamento a que foi relegada grande parte das mulheres. Confinadas a espaços restritos e definidas como seres pertencentes a esfera privada, a circulação das mulheres em meios intelectuais e literários termina por ser algo bastante recente na história da humanidade (BORGES, 2012, p.115).

Despojada de medo e de outras amarras é que surge a escritura do corpo na literatura de Fernanda Young. Sua literatura não se restringe a falar de amores impossíveis, de sonhos e fantasias; muito ao contrário, sua escrita trata de uma realidade visível aos olhos: a questão do corpo, da estética do corpo feminino, do erotismo que há muito deixou de ser um

tabu para as mulheres. Mas, uma mulher falar de assuntos como esses é algo ainda visto com maus olhos por parte da crítica. De acordo com Borges (2012):

Assim, sempre que se fala em presença feminina na tradição literária, é imprescindível retomar questões relativas aos modos de circulação dos valores e atributos associados ao masculino e ao feminino, como formulações culturais, sob pena de se encaminhar outro tipo de essencialismo. Considerações estilísticas segundo as quais haveria uma literatura feminina, marcada por procedimentos e temas tipicamente femininos, sem a preocupação com os mecanismos socioculturais que se estabelecem aquilo que se considera próprio das estruturas mentais e linguísticas masculinas e femininas, se aplicados à teoria literária resultam altamente perniciosos. Tal procedimento, em vez de repercutir positivamente na avaliação das contribuições femininas, poderia indicar a marginalização dos produtos literários, considerados como “literatura de mulherzinhas” (BORGES, 2012, p. 115).

Os valores de que fala Borges estão intrinsecamente ligados aos valores apregoados em nossa sociedade, que, mesmo com o rompimento do modelo patriarcal, ainda guarda resquícios desse período. Caem os modelos, entretanto as mentalidades permanecem imprimindo essas marcas da diferença. É uma questão de cultura.

O discurso literário de Fernanda Young é uma voz que clama o reconhecimento por parte da crítica especializada. Crítica esta que, até o momento, não lhe dispensa boa aceitação para sua literatura, de certa forma, ignorando-a. Conceder-lhe um lugar no cânone literário é algo possível de ser pensado; para isso, há todo um processo de valorização de sua obra, que demanda tempo.

Porém, uma indagação insiste em povoar nossos pensamentos, no que diz respeito ao comportamento da crítica literária em relação à sua produção de livros. Vários são os motivos que nos fazem questionar as causas deste comportamento. Entre eles está o fato dela ser mulher, jovem, destemida e personagem midiática. Conforme ela mesma fala, é uma pessoa que vem da periferia, de Niterói. Trabalha na mídia televisiva, onde lida diretamente com a cultura popular. Possui uma imagem amplamente divulgada pela televisão.

Na mídia da TV, sua imagem tem excelente repercussão e aceitação, mas, em meio à crítica acadêmica literária, não. Para Moisés (1998, p. 204): “A informação cultural é consumida como qualquer outra e, mais do que nunca, dependente de modas efêmeras criadas pelo mercado”. Segundo esta autora, sob a regência da globalização, o que se vê é a proliferação de produtos embalados para o consumo, sem, contudo, oferecer a troca de informações culturais consistentes e significativas. Pensa-se que a literatura de Fernanda Young, que se apropria de procedimentos que a autora utiliza também na produção de roteiros

televisivos de menor permanência e profundidade, esteja inserida nesse processo, por isso, o silêncio por parte da crítica especializada.

### 3.3 Relação entre Identidade e Corpo

Na segunda metade do século XX, quando a América Latina vivia sob o domínio da ditadura militar, corpos humanos foram tratados como objetos, contrariando as vontades dos sujeitos e de seus corpos, para servirem de matéria à tortura, não no sentido de produzir transformações estéticas, mas, como castigo, para produzir dor e morte àqueles considerados subversivos às leis do regime político vigente. A tortura do corpo é tratada no ensaio *Nas rodas do tempo*, de Ivete Keil (2004, p. 58): “O corpo como objeto de tortura – corpo torturado fala de relações de força que o submetem, da imposição de uma exterioridade radical, mas também de uma sensibilidade, de um novo estar no mundo agora sempre ligado à brutalidade e a experiência.”

Recorremos a esse fato para lembrarmos que os indivíduos nem sempre puderam delegar poder sobre seus corpos e sobre suas vontades. A tortura aplicada ao corpo foi utilizada desde épocas remotas para produzir: castigo, dilaceração, dor, morte aos indivíduos escravizados e/ou presos, e prazer aos donos desses indivíduos, aos carrascos e torturadores que a praticaram. Na atualidade, libertos da tortura política, vislumbramos a tortura e a dilaceração do corpo realizados sob outro aspecto, a fim de produzir, por meio da dor e sofrimento, transformação estética, beleza e prazer.

O romance *A sombra das vossas asas* (1997) traz como foco o corpo e a estética corporal feminina, por meio das transformações da cirurgia plástica. A protagonista deste romance é apaixonada por sua imagem. Mas seu narcisismo a torna abalada ao descobrir, em suas relações com o outro e com o mundo, que seu corpo não atende às expectativas da atual sociedade de consumo. Ela tenta adequar seu corpo ao perfil do corpo desejado pelos padrões contemporâneos, por meio da realização de várias intervenções da cirurgia plástica, de uma dieta rigorosa e mudança de hábitos. Para alcançar tal objetivo, seu corpo e identidade passam por profundas transformações.

Em nenhuma outra época na história da humanidade o corpo mereceu tamanha atenção como na contemporaneidade. Para David Le Breton (2003, p.31), em *Adeus ao corpo*, “nossas sociedades consagram o corpo como emblema de si. É melhor construí-lo sob medida

para derogá-lo ao sentimento da melhor aparência. Seu proprietário, olhos fixos nele mesmo, cuida para torná-lo seu representante mais vantajoso.” O corpo é a marca consagrada do sujeito. Hodiernamente, o indivíduo representa-se pelo seu corpo, beleza e atributos físicos que exhibe, sobressaindo-se mais que suas qualidades morais e intelectuais. Daí, o maior cuidado com o corpo e não às qualidades de sujeito. Ao corpo outra função é atribuída: a de matéria prima a ser experimentada em várias transformações.

Pautados na concepção popular a respeito do aspecto corpóreo, o sujeito dizia: “eu tenho um corpo”; agora o sujeito diz: “eu sou um corpo”. Para o indivíduo é como se no corpo estivesse reunida toda unidade do seu ser, dissociando-o da alma. Este tornou-se um objeto à disposição dos desejos e vontades do homem, para servir aos seus caprichos com os mais novos e variados experimentos, de acordo com os ditames da moda.

Para Nucia Alexandra Silva de Oliveira (2007, p. 294), no ensaio *Imagens de beleza... questões de gênero*: “a beleza é um dos temas mais debatidos e vendidos em nosso tempo, visto que, nas próprias revistas, na TV e em todos os tipos de mídia cotidianamente assistimos a um ‘espetáculo’ de culto ao corpo que não invariavelmente nos leva ao questionamento”.

Em consonância com Oliveira, estamos frente a um universo da promoção do belo. Isso se faz por meio de imagens de anúncios publicitários que trazem desenhos, fotos, ilustrações e outras reportagens direcionadas para o tema da beleza e aos cuidados ao corpo. Diante da tendência da representação do corpo, homens e mulheres são alvo de discursos generificados, no que se refere à beleza e ao culto ao corpo. O discurso direcionado à mulher é para que ela construa uma imagem delicada, graciosa; para os homens são apresentados imagens e textos de beleza relativa à força e aos músculos, por serem esses elementos representativos do universo masculino. Para Oliveira (2007, p. 294-295): “Pode-se adiantar que a análise das imagens coloca-nos diante de um aparato à parte no que diz respeito a esta promoção do culto ao corpo belo; são veículos que colocam em cena de modo não apenas mais explícito, mas, também, mais direto, aquilo que pretende vender”.

Em conformidade com a autora, as imagens são elementos constituidores de ideias; atuam de forma direta, reforçando e dando especial visibilidade à observação das diferenças de gênero. Há um tipo de beleza específica para a mulher e outra destinada ao homem. Essas imagens colocam o indivíduo frente ao produto que se quer vender. Para Denise Bernuzzi Sant’Anna (2001), em *Corpos de passagem*:

Talvez nossa época seja a mais dedicada em problematizar, adular, cultivar e explorar comercialmente o corpo, sobretudo o dos jovens. A moda do corpo, o “corporéisme” anunciado na França, nos anos 1970, é hoje uma tendência global investida pela tecnologia, a mais refinada. Nas clínicas, nas academias de ginástica e na mídia, a banalização das novas fusões entre o corpo humano e a eletrônica revitalizaram tanto o fascínio quanto a aversão tradicionais perante o progresso técnico (SANT’ANNA, 2001, p. 74).

Segundo as considerações desta autora, a globalização, com seus efeitos imediatos em todo o mundo, em muito contribui para o desenrolar da questão do corpo, atraindo para ele, em especial o corpo feminino, o interesse do mercado econômico, que vê nesse tipo de investimento a possibilidade de grandes negócios, sobretudo a longo prazo. Se o corpo virou mercadoria, então o corpo tem valor de mercado, está a serviço do capital. Corpo é dinheiro, tem valor de troca. Mas, como fica a identidade desse corpo? Afirma Breton (2003):

Colocado como representante de si, cepto de identidade manejável, torna-se afirmação de si, evidência de uma estética da presença. Não é mais o caso de contentar-se com o corpo que se tem, mas modificar suas bases para torná-lo conforme a ideia que dele se faz. Sem o complemento introduzido pelo indivíduo em seu estilo de vida ou suas ações deliberadas de metamorfoses físicas, o corpo seria uma forma decepcionante, insuficiente para acolher suas aspirações (BRETON, 2003, p.22).

Para o autor supracitado, o corpo deixa de representar sua unidade fenomenológica do homem; é, nesse caso, um elemento material de sua presença, mas não sua identidade, pois ele só se reconhece aí após realizar as transformações corporais que o conduzem à reivindicação de si mesmo. É no corpo que se imprimem as marcas identitárias. É também nele que se refletem todas as transformações pelas quais o indivíduo passa ao longo de sua vida. O corpo é palco de mudanças que transformam as identidades.

No entanto, a era contemporânea permite ao indivíduo a manipulação de si, pelo uso de medicamentos e psicotrópicos para atenuar o cansaço, induzir ao sono, melhorar o humor, produzir energia, aumentar o poder da memória. São alguns recursos de que os indivíduos fazem uso diariamente. A tecnociência produz próteses para o corpo, no sentido de suprimir falhas, defeitos e moldar formas. O corpo é visto como uma matéria-prima a ser modelada de acordo com as exigências do mercado atual. Daí, a pós-modernidade trazer em si marcas da presença do efêmero, do líquido e do passageiro. São heranças de que Gilles Lipovetsky, em *Os tempos hipermodernos* (2004), pontua como:

Não apenas não conseguiu concretizar os ideais das Luzes que objetivava alcançar, mas também, ao invés de avaliar um trabalho de real libertação deu lugar a um empreendimento de verdadeira subjugação, burocrática e disciplinar, exercendo-se igualmente sobre os corpos e os espíritos (LIPOVETSKY, 2004, p.16).

Por isso, na contemporaneidade, o corpo e a identidade não poderiam deixar de pertencer à categoria do efêmero e do passageiro. O indivíduo, ao passar por constantes transformações desde o nascimento, essas envolvem seu corpo e a formação de sua identidade de maneira natural, porque fazem parte das várias etapas que compõem os diferentes ciclos da vida, compreendendo os períodos que vão desde a infância, passando pela puberdade, e da fase adulta até o envelhecimento e a morte. Para Stuart Hall (2006, p.38-39), em *A Identidade cultural na pós-modernidade*:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo de “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p.38-39).

Por maior que seja uma vida, ela é perecível; há um limite máximo de anos para chegar a seu fim, que é marcado pela morte do corpo. Isso marca a efemeridade do corpo humano. O mesmo processo natural de transformação acontece com a formação da identidade do sujeito. Ela surge dentro de nós e vai sendo formada à medida que vivemos e nos relacionamos como seres humanos, da maneira como nos apresentamos aos outros, em diversas situações em que nos encontramos.

Stuart Hall (2001, p. 38) pontua que: “embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’ ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como ‘pessoa’ unificada que ele formou na fase do espelho”. Em consonância às ideias desse autor, entendemos que, para o indivíduo, há uma identidade como resultado de si mesmo, para apresentá-la ao mundo exterior: a identidade criada a partir de sua existência, a que o autor denomina “unificada na fase do espelho”.

Ela é resultante do processo sociocultural no qual o indivíduo está inserido. A formação da identidade acompanha o processo evolutivo que o ser humano vai agregando na

medida em que vive: por meio daquilo que ouve, dos mitos, lendas, passados pela tradição de geração em geração para formar o que chamam de identidade cultural. Para Hall (2004):

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto nós pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 2004, p. 47).

Essas identidades de que fala Hall, embora não façam parte da composição de nossos genes, são internalizadas por cada um de nós na medida em que vivemos e nos concebemos como sujeitos. O meio histórico e social imprime em cada um de nós marcas de identidade, a qual concebemos a partir da visão do espelho, ou seja, daquilo que nos foi apresentado pelo mundo exterior.

Segundo Hall (2004, p.51), “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”. Para ele, o indivíduo agrega os relatos que lhe foram contados à tradição cultural que experimenta ao longo de sua vida, identificando-se como seu povo, sua nação. São os símbolos e representações que irão compor as culturas nacionais, as quais produzirão sentido na organização de nossas ações e na ideia que temos de nós mesmos. Lipovetsky (2004, p.67) afirma que as sociedades modernas se constituíram:

Mediante uma imensa ‘inversão do tempo’ que instituiu a supremacia do futuro sobre o passado. Mas essa temporalidade dominante nem por isso deixou de prolongar em forma laicizada crenças e esquemas mentais herdados do espírito religioso (avanço inevitável rumo à felicidade e à paz, utopia do homem novo, classe redentora, sociedade sem divisão, espírito sacrificial). Hoje, contudo essas “religiões seculares” portadoras de esperanças escatológicas estão mortas. Nesse sentido, “a ausência de futuro”, ou o estreitamento do horizonte temporal que subjaz à sociedade hipermoderna deve ser considerada uma laicização das representações modernas do tempo, um processo de desencantamento ou modernização da própria consciência temporal moderna (LIPOVETSKY, 2004, p. 67).

Diante dessa concepção, deparamos com o presente sob o passado, marcando uma nova era, que promete ao ser humano receitas fáceis de felicidade, liberdade e igualdade aqui apresentadas pelos tempos hipermodernos. É a era que promete a aproximação das sociedades, das culturas, do tempo e do espaço. Segundo Bauman (2005, p.91), “a liberdade de alterar qualquer aspecto e aparência da identidade individual é algo que a maioria das pessoas hoje considera prontamente acessível, ou pelo menos se vê como uma perspectiva

realista para um futuro próximo.” A liberdade de manipular e alterar a própria identidade já não é mais um sonho, mas uma possibilidade de realização. Hall (2004) expõe que:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos – lugares – histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2004, p. 75).

Conforme afirma o referido autor, recebemos diariamente uma oferta de diferentes identidades, oferecidas como produtos, cada uma para atender a uma parte do indivíduo com a possibilidade da escolha do sujeito para qual parte de si deseja alterar. A globalização equipara o sujeito à mercadoria ao apregoar a cultura do consumismo desenfreado, no qual transforma as identidades em simples moeda com valor de troca.

Encontramos aportes em Bauman (2003, p.76) para essa questão, em que no processo da globalização, essas identidades estão entrando em colapso, fragmentando-se diante de tantas informações oriundas das mais remotas partes do mundo para formar o sujeito efêmero. Isso ocorre devido à oferta de várias informações, bens e consumos dos quais o indivíduo pode lançar mão e experimentar. Entretanto, mesmo que essas informações e produtos de consumo não façam parte da cultura na qual ele está inserido, são assimilados e experimentados, resultando na fragmentação da identidade cultural para formar o que ele chama de “homogeneização cultural”.

Porém, na atualidade, as identidades já não são mais fixas. Podem ser alteradas a qualquer momento; para isso, basta que os indivíduos decidam em como mudá-las e tal se torna possível. Tão simples como um clique e assume-se outra identidade. Mediante esse contexto, o corpo passou a ser apenas um acessório a ser manipulado, para tornar-se um corpo de acordo com o imaginário. Conforme afirma Mário Fleig no ensaio *O mal-estar no corpo* (2004 p. 137):

Mas o corpo imaginário, em sua promessa de consistência, se articula a um corpo simbólico. É o corpo de significantes: identidade, nome, lugar na genealogia, sexo, raça, meio social, etc. É uma herança anterior ao nascimento, a qual se acrescenta a constelação de significantes que veiculam o desejo, consciente ou inconsciente, dos Outros parentais e que constituem a alienação simbólica do sujeito (FLEIG, 2004, p. 137).

De acordo com esse autor, o corpo imaginário está ligado a um corpo simbólico anterior à existência do indivíduo, que lhe permite inicialmente uma origem, herdada do meio do qual se origina, e lhe fornece as bases primeiras para a formação de sua identidade. É

impossível ao indivíduo fugir de todo desses significantes, pois estão intrinsecamente atrelados à sua origem. Mesmo que venha a transformá-lo, será impossível apagar de vez as marcas que originam essa identidade. Breton (2003) pontua que:

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si para quem o corpo é a peça principal da afirmação pessoal (BRETON, 2003, p.28).

Pode-se, então deduzir que na atualidade, o corpo deixou de pertencer à unidade corpo/alma, da qual é composta o ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus. Essa maneira de conceber o indivíduo, cujo corpo é dissociado da alma, existe desde os primeiros séculos de nossa era. Os gnósticos, conhecedores dos mistérios divinos, consideram o corpo como composto de duas partes opostas. Para Breton (2003, p. 14) “A gnose manifesta um dualismo rigoroso: de um lado estende-se a esfera negativa – o corpo, o tempo, a morte, a ignorância, o Mal; do outro, a plenitude, o conhecimento, a alma, o Bem.” A oposição quanto à dualidade do corpo, que vê na alma o bem e na matéria corporal o mal, coloca um em supremacia do outro, na busca de uma ruptura que visa escapar da morte e perpetuar a vida. A esse respeito, Breton (2003) ajuíza:

No discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria prima na qual se dilui a identidade do homem. Duplo do homem, mas sem cláusula de consciência, senão ao contrário, pela evocação dos preconceitos, do conservadorismo, ou da ignorância dos que desejam fixar limites à fragmentação da corporeidade humana. (BRETON, 2003, p.15).

Porquanto, de acordo com Breton, o corpo serve apenas como matéria, que sustenta o homem. Dele fragmentado, o corpo funciona como um simples objeto esvaziado de seu caráter simbólico e de qualquer valor para servir ao rancor dos cientistas como matéria-prima a ser experimentada e transformada.

A respeito da evolução da humanidade, Sant’Anna (2001, p. 24) pontua que: “Muito do imaginário ocidental associa o espírito (alma) à capacidade de passar por todos os lugares sem tropeço, atravessando qualquer porta ou pensamento, vencendo, livre de choques ou dificuldades, os limites do tempo.” Para essa autora, enquanto o corpo permanece ligado à

terra e todas as coisas materiais, algumas sociedades tendem a dar uma maior importância ao corpo. Transferiu-se parte da antiga importância que se dava à alma para o corpo, na busca do corpo imaterial, eterno. Se a alma é eterna, deseja-se atingir uma eternidade para o corpo, sem mesmo esperar a morte do corpo para consagrá-lo.

O ideal de imortalidade do corpo, representado na figura daqueles que o cultuam e desejam que ele seja imortal, veem seus ideais se materializarem na busca do corpo eterno pelos experimentos de alguns cientistas, que acreditam que o corpo marcado pela doença, pela dor, pelo pecado e pelo envelhecimento, deva ser suprimido e remodelado. Para Breton (2003, p.16) “o corpo não é um local de domínio para o biólogo ou o engenheiro que entende muitas vezes de tratá-lo como um rascunho para levá-lo enfim à perfeição última que só esperava a correção da ciência”. Mas, segundo essa afirmativa, tratar o corpo como um simples rascunho a ser remodelado não é tão simples assim.

Por ser constituído de carne, é perecível e um dia será atingido pela morte. Por essa razão, o indivíduo tenta dissociar o corpo da carne, abolindo todos os sofrimentos que se lançam sobre ele, como o envelhecimento e a morte. Nesse intento, pensa-se que, eliminando todos os males que afligem a carne, atinge-se a plenitude da vida no corpo e na alma.

Em muitas sociedades devotadas a laicizar a vida, Sant’Anna (2001, p. 24) fala que “uma antiga paixão pela alma foi transmutada na busca de um corpo transparente, imaterial, eterno, capaz de se movimentar por muitos espaços e ultrapassar todas as fronteiras”. Para essas sociedades, não mais necessita esperar que o indivíduo seja levado ao último estágio final: a morte, última etapa da vida a fim de que seu corpo descanse e sua alma transite em total liberdade pelo tempo e espaço. Mas, sendo o corpo guiado pela inteligência, elas veem nele um veículo a ser transformado, com a possibilidade de perpetuar a juventude e tornar suas formas perfeitas enquanto matéria, na tentativa de equiparar corpo e alma.

Para o modelo de sociedades laicizadas, há uma legião de séquitos, que esperam e tentam realizar com essa crença a imortalização do corpo, pelo menos, enquanto matéria viva, procurando a perpetuação da juventude, beleza e perfeição ao efetivar os mais diferentes e variados experimentos em relação ao corpo. Este se tornou um acessório ao comando da inteligência. Para Breton (2003):

O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. Inúmeras declinações de si para folhear diferencial do corpo, multiplicação de encenações para sobre-significar sua presença no mundo, tarefa impossível que exige tornar a trabalhar o corpo o tempo todo em um percurso sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera, mas essencial para si e para um momento do ambiente social (BRETON, 2003, P.29).

Como exposto, a sociedade de consumo leva o indivíduo ao desejo compulsivo de experimentações, de transformação com resultados de uma identidade efêmera, mas idealizada segundo seus desejos momentâneos. Para Bauman (2001 p. 90), “a vida organizada em torno do consumo, por outro lado, deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis – não mais por regulação normativa”. Como não deve mais haver normas a serem seguidas no que se refere às escolhas individuais de consumo, cabe ao indivíduo a total liberdade, o direito e o poder de realizar suas próprias escolhas. Essa liberdade se estende para seu corpo e para sua identidade. Breton (2003, p.30) afirma ainda que:

A relação do indivíduo com seu corpo ocorre sob a égide do domínio de si. O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento, a fragilidade, manter sua “saúde potencial”. O corpo é hoje um motivo de apresentação de si (BRETON, 2003, p. 30).

Na atualidade, o corpo tornou-se “propriedade de si mesmo”, um bem de consumo e para o consumo, cabendo ao indivíduo o poder de atuar sobre si mesmo, a fim de transformar e administrar o próprio corpo segundo seus desejos e aspirações. Esses valores referentes ao corpo estendem-se de maneira mais ampla ao corpo feminino, pois é sobre ele que ocorre maior influência da moda. Nesse fazer insere-se a identidade individual do sujeito. É com bases nessa conceituação do corpo que se apresenta o romance *A sombra das vossas asas*, cujo enredo trata da estética corporal feminina na contemporaneidade.

### **3.4 A Estética Corporal e a Cirurgia Plástica**

Tomamos como referência para uma discussão sobre a estética corporal os apontamentos de Georges Vigarello no ensaio *História da beleza* (2006) e, para a cirurgia plástica, aportamos em Joana Vilhena de Novaes no ensaio *O intolerável peso da feiura: sobre as mulheres e seus corpos* (2013), uma vez que esses dois autores estabelecem um traçado da estética corporal e da cirurgia plástica pelo decorrer da história.

Conforme Vigarello (2006, p. 17), no século XVI, “a estética corporal, também privilegiava as partes altas do corpo feminino, compostas pelo rosto, seios e cintura; do quadril para baixo, o corpo feminino não era valorizado”. De acordo com o autor, para melhor reforçar a valorização das partes altas do corpo feminino, antes do surgimento do espartilho, as mulheres se utilizavam de coletes bem ajustados, a fim de dar ao busto uma

forma graciosa e esbelta. O uso de coletes apertados substituíam as dietas e davam a ilusão de certa magreza ao corpo. A lenta invenção do espartilho só ocorreu em 1585 e foi usado pela primeira vez por bailarinas. Ele é composto de ferro branco dos dois lados, a fim de tornar o talhe mais belo.

Com o passar dos séculos, o culto à beleza feminina ganha maior expressão, acentuando o valor para algumas partes do corpo em detrimento de outras. A moda do vestuário feminino acompanha essas mudanças e produz modelos que valorizam as partes que se devem destacar no corpo.

Ao final do século XIX e início do século XX, a mulher já consegue se inserir no espaço público. Com essa inserção, o uso do espartilho como vestimenta modeladora, além de oferecer um perigo por comprimir demais os órgãos internos, impediam as flexões e os movimentos de que a mulher necessitava para exercer novos ofícios. Com o fim do uso do espartilho, no início do século XX, os quadris ganham maior liberdade, a linha é redesenhada. Aos poucos, a valorização dada ao corpo feminino vai mudando o foco da atenção para outras partes, como para as chamadas “partes baixas”.

A cirurgia plástica, de acordo com Novaes (2013, p. 136), surge no século XVI, com o Renascimento. Entretanto, é somente no iluminismo do século XVIII, quando são resgatados os ideais estéticos renascentistas de simetria como medida para o belo, que a prática ressurgiu.

Considera essa autora que existem várias hipóteses sobre a origem da prática da cirurgia plástica. Contudo, a mais aceita remonta à Índia como o primeiro país no qual se tem notícia de ter sido feita a primeira cirurgia desse tipo. Segundo alguns historiadores, a tradição hindu previa a amputação do nariz para as mulheres adúlteras, como forma de castigá-las pelo seu mau comportamento. As cirurgias plásticas realizadas nessa época tratavam da reconstrução do nariz dessas mulheres adúlteras, marcadas no corpo pelos seus desvios de conduta.

Ela aponta que, nesse mesmo século, surgem mudanças significativas no processo de emergência e valorização dessa prática. Com destaque para duas delas: o lento surgimento de um processo de individualização em que a autonomia assume valor central na vida do sujeito e a passagem de uma lógica religiosa na qual, até então, o corpo era visto como dádiva divina, para uma lógica do livre-arbítrio.

Até a Idade Média, o pensamento hegemônico consistia em considerar o corpo em sua forma original, como perfeito, pois fora criado à imagem e semelhança de Deus. Alterar

qualquer forma corporal era considerado um sacrilégio perante a criação de Deus; da mesma forma que qualquer defeito físico era considerado como uma punição divina.

Com a crescente necessidade de sanar pequenas imperfeições no corpo humano, sobretudo no rosto, parte mais valorizada da mulher, há um avanço da medicina nesse sentido. Em 1910, surgem rumores de um tipo de cirurgia corretiva para o corpo, mais especificamente para o rosto, com amostragem para esse novo experimento. Segundo Vigarello (2006):

Ainda embrionário, em sua organização, mas notável em suas invenções é um ramo ainda insipiente da cirurgia que pretende, no início do século XX, “remediar as fealdades e deformidades”. Pretende, por volta dos anos 1910, corrigir as deformações do nariz, das orelhas, dos lábios, das maçãs do rosto, difundindo as primeiras fotos de rinoplastias, aventura-se fora do “patológico” remediando as “autoplastias, enxertos, próteses e, sobretudo, ao rádio.” “Ciência nova”, sem dúvida, ela se considera a consecução de uma reivindicação social, ambicionando a extensão extrema de seu público. Trata-se de uma revisão das estéticas em que uma sociedade se engaja nos serviços e o assalariado sonharia com um ajuste das aparências e das condições. O cirurgião assume novas missões oficializadas por suas técnicas renovadas: “O povo começa a manifestar aspirações em relação a essa estética corporal de que antes se preocupava pouco” (VIGARELLO, 2006, p.140).

A figura feminina do século XVI, assim, aprisionada às exigências dos padrões impostos pela moda, tem sua atenção voltada para a estética do corpo, com especial atenção para as partes altas. Com o decorrer dos séculos, a atenção para o corpo feminino muda de foco, saindo das partes altas para, no início do século XX, atingir todas as partes do corpo. Esse é um período marcado pelo vislumbre de uma “nova era”. A década de 1930 apresenta-se como mágica no que diz respeito ao campo da medicina para atender a estética corporal feminina. Ainda o mesmo autor (2006) referencia:

O recurso cirúrgico, mais discreto, confirma a presença de uma “ciência” tornada esperança de metamorfose: semelhante à “varinha das fadas”, surge ainda o médico, mas transformado em Prometeu. Uma cirurgia estética “pura” se junta à “cirurgia reparadora” reinventada com a Primeira Guerra Mundial. Pregas, bochechas arestas do nariz, queixos duplos seios e até abdomes podem ser submetidos ao escalpelo. A técnica se aperfeiçoa: dissimulação de cicatrizes, domínio da anestesia local, suturas das pequenas hastas da fibra. A publicidade se estendeu: publicações na imprensa médica, indiscrições sobre a cirurgia das estrelas (VIGARELLO, 2006, p. 169).

Entretanto, no início do século XX, essa fórmula mágica é um recurso surgido para poucos, devido ao seu alto custo, servindo de privilégio apenas para a classe burguesa e artística dessa época, até tornar-se mais acessível na atualidade. Mary del Priori e Márcia

Amantino (2011, p.09), na introdução de apresentação do livro *História do corpo no Brasil*, salientam que:

O corpo humano nunca esteve tão “na moda” como hoje. O mundo pós-moderno criou um tipo de corpo e todos os demais, para serem aceitos, devem se encaixar no modelo. Magro, diga-se de passagem. Não há espaço para os corpos que ocupam muito espaço. Os distintivos de beleza se globalizam e quem não os tem os busca na cirurgia plástica, atualmente bem mais acessível financeiramente. Alega-se que a mídia construiu este padrão de beleza, e a partir daí, todos se sentiram na obrigação de aderir ou não, para não ficar fora do chamado grupo socialmente aceito (PRIORE e AMANTINO, 2009, p. 09).

Ao passar do tempo, com o fortalecimento das ideias do livre-arbítrio sobre determinação vigente como consequência da liberdade individual, temos a crescente prática das intervenções estéticas. Desse modo, o remodelamento do corpo incorpora o sentido de uma busca do sujeito pela autonomia – na qual ele próprio negocia a si mesmo, ou seja, seu corpo, na incessante busca do corpo ideal que lhe é imposto pela sociedade.

Na atualidade, a cirurgia plástica pode ser vista sob várias perspectivas, por ser um recurso de autonomia do sujeito em relação a si mesmo, ou seja, ao próprio corpo, dela se utilizando para alcançar felicidade e harmonia: põe fim ao sofrimento daqueles que não possuem o corpo desejado; sana o sofrimento do indivíduo causado pela imposição de uma ditadura corporal ditada por um padrão socializante, no qual impera a aparência do corpo e elimina a baixa autoestima do sujeito.

Embora nenhuma dessas abordagens possa ser tomada como definidoras do que é a cirurgia plástica, podemos dizer que ela traz o alívio para o sofrimento internalizado do qual carregam os sujeitos não correspondentes aos padrões estéticos corporais impostos pela cultura atual, na qual o corpo faz-se matéria prima a serviço das tecnologias do *self*.

Na contemporaneidade, com a cirurgia estética sendo amplamente difundida e praticada devido à grande quantidade de intervenções ocorridas e mesmo com a popularidade alcançada, esse ramo da cirurgia ainda é um serviço que sofre grande variação de preço no mercado. Os melhores e mais famosos profissionais da medicina a atuarem nesse setor cobram preços altíssimos pela execução dos serviços da cirurgia estética. Portanto, ter realizado o sonho de uma intervenção da cirurgia plástica reparadora, por um cirurgião renomado, ainda é um privilégio para poucos, mesmo nos dias atuais.

Outros profissionais dedicados à medicina estética, bem menos renomados, prestam-se em oferecer os mesmos serviços a preços mais acessíveis e até divididos em longas parcelas que cabem no bolso daquelas pessoas que desejam uma transformação

estética sem, contudo, contar com as mesmas garantias de perfeição nos resultados que um cirurgião renomado pode oferecer.

A personagem Carina do romance *A sombra das vossas asas*, a exemplo da classe burguesa, como detentora de uma considerável fortuna, é privilegiada pelos recursos que a medicina estética oferece: torna-se arquiteta dos planos que irão alterá-la esteticamente, realizando uma grande mudança na imagem que seu antigo corpo refletia até então, resultando, com essas intervenções, na alteração de sua identidade. Para Bauman (2005):

Selecionar os meios necessários para conseguir uma identidade alternativa de sua escolha não é mais um problema (isto é, se você tem dinheiro suficiente para adquirir a parafernália obrigatória). Está à sua espera nas lojas um traje que vai transformá-lo imediatamente no personagem que você quer ser, quer ser visto e quer ser reconhecido como tal (BAUMAN, 2005, p.91).

É bem isso o que a protagonista procura. Adquirir uma imagem que a transforme em outra pessoa, para ser vista e reconhecida com uma nova identidade, após a realização de todas as transformações estéticas, provenientes de várias cirurgias plásticas reparadoras. Carina tem como objetivos colocar toda sua beleza e erotismo a serviço de sua vingança. Nos dizeres de Xavier (2010, p. 108-109), é muito importante observarmos:

O trecho do romance em que o narrador descreve todos os passos da paixão de Carina para atingir seu objetivo, num processo doloroso de auto sacrifício, nos leva a pensar nos rituais sagrados onde a beleza tem seu altar. É como uma religião onde não falta nem o sacerdote, improvisado na figura do médico. Em *A Sombra das Vossas Asas*, o cirurgião que transforma Carina, o faz de forma completa, uma vez que é com ele que a personagem tem sua primeira relação sexual (XAVIER, 2010, p108-109).

Carina não fará uso de nenhuma arma convencional para vingar-se. Considera-se que ela poderia se utilizar desse recurso, de alta precisão, ou pagar a um profissional para a execução do serviço, pois em seus planos, seu desejo é destruir o tal fotógrafo que a humilhou. Enfim, ela poderia se utilizar de algo preciso que teria um efeito rápido e certo, eliminando-o, esquecendo essa pessoa que a magoou.

Para realizar sua vingança, ela se utilizará de seu corpo, transformando-o, num processo doloroso, por meio da cirurgia plástica. Sua transformação causará mudanças profundas não somente em seu corpo, mas também em sua identidade. E seu plano é estrategicamente calculado para não falhar. Rigel não é apenas o profissional que a rejeitou. Ele personifica um conjunto de símbolos e marcadores de beleza circulantes. Vingar-se dele não representa um feito de ordem prática, mas de ordem simbólica. De acordo com Breton (2003, p.47):

A cirurgia estética é uma medicina destinada a clientes que não estão doentes, mas que querem mudar sua aparência e modificar, dessa maneira, sua identidade, provocar uma reviravolta em sua relação com o mundo, não se dando um tempo para se transformar, porém recorrendo a uma operação simbólica imediata que modifica uma característica do corpo percebida como obstáculo à metamorfose (BRETON, 2003, p.47).

De acordo com o autor, a cirurgia plástica representa um diferencial quanto aos outros tipos de cirurgia, por não se aplicar a um “corpo doente”, mas a um corpo para o qual possa melhorar as formas. Nesse aspecto, a cirurgia plástica é mais simbólica do que física, pois quem a realiza acredita estar retificando uma característica do corpo que servia de entrave para a metamorfose, cujo resultado urge ser atingido.

É nesse imediato de transformação que Carina aposta. Todavia, não basta ter o corpo, é preciso saber usá-lo. Para isso, ela necessita conhecer mais a respeito de sensualidade para se sentir fortalecida, e, assim, destruí-lo, ou seja, Carina necessita, de si mesma, um duplo: estética e eroticamente transformado. Para isso, é preciso transformar seu corpo e também seus conhecimentos, para se tornar uma pessoa inteligente, atraente, agradável e encantadora. São esses os requisitos para ganhar a grande e dura batalha na qual deseja sair vencedora.

Nessa etapa de sua vida, ela já se revela muito diferente daquela de antes da perda do pai. Uma nova Carina, em construção. Considera-se que agora ela tem nas mãos a liberdade que uma pessoa deseja, sem ter a quem dar satisfações. É uma pessoa rica, ambiciosa, disciplinada e determinada. Ao tomar consciência de suas formas físicas, ela se deprime com sua imagem refletida; Carina avalia cuidadosamente cada detalhe de seu corpo, refletido no espelho diante de si. Nele, cada detalhe é demarcado como um mapa a ser explorado e transformado. Para isso, ela necessitará certamente dos melhores profissionais para lhe auxiliar. Nessa passagem do romance:

Diante do espelho – o real, desta vez – Carina avaliou friamente suas feições. Não era mais aquela tola, que se achava bonitinha o suficiente para ser capa *Capricho*. O que viu foram umas bochechas exageradas, resultado de seus vários quilos a mais. Viu também um nariz maior do que era preciso. Um nariz polonês. Aí, com a ajuda de um espelho de mão, ela sintonizou a posição para enxergar o seu perfil no espelho da pia. Não, não e não! Aquele nariz devia ser sacrificado. Da mesma forma que o queixo seria refeito. Tinha um queixo pequenino, bem delicado. E já que seu rosto era arredondado, o queixo era uma porção morta, fazendo com que uma leve papada surgisse bem abaixo dele. Formando aquilo que se convencionou chamar de segundo queixo. (YOUNG, 1997, p. 57).

Alterar suas formas físicas para ter toda sua identidade transformada, não parecia a Carina o suficiente, pois a narradora a considera uma pessoa totalmente destituída de

autoestima. Precisava de um “quê” a mais para dar sentido à sua transformação. Necessitava de uma referência para isso, um ideal. Para Wels (2005):

O ideal de Carina preenche-se um modelo escolhido ao folhear uma revista de fotos de belas modelos dos anos 30. É um jogo de espelhos, um interno que reflete o externo, sendo frágil e construído do externo que passa a refletir um ideal interno, porém baseado numa aparência da mídia (WELS, 2005, p. 783).

Carina procurava transformar seu corpo gordo e disforme em um corpo perfeito e desejável, com charme aliado à inteligência; beleza, poder e sedução; exclusividade e talento. Tal transformação deverá acontecer não somente em seu corpo, mas o rosto também deverá sofrer várias intervenções até chegar ao modelo de semelhança da fotografia “do novo eu” que ela escolhe se tornar, pois sua nova identidade depende não somente de um novo corpo, mas também de um novo rosto para se transformar. Para isso, necessária se faz uma imagem em quem se espelhar. Uma imagem única. É na imagem da mulher perfeita que ela deseja se tornar: uma verdadeira artista, ao mesmo tempo perfeita. É, exatamente, essa referência que Carina procurou até encontrar.

Wels (2005) afirma que: “A relação de Carina com seu corpo é um conflito permanente, pois trata-se de um corpo que não é seu, mas que é meramente o reflexo de um ideal distante.” Um corpo idealizado em cada detalhe.

Ao passar pelas cirurgias plásticas, seu corpo deverá se transformar em uma verdadeira obra de arte, esculpida pelas mãos do cirurgião plástico. Para esta avaliação, apropriamo-nos das ideias de Pierre Bourdieu (2003, p. 287) quanto ao valor de uma obra de arte: “O que é que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? Será o facto de estarem assinados por Duchamp”.

Bourdieu (2007) evidencia que a consagração prévia do artista é a condição para que uma obra de arte tenha seu devido reconhecimento. Não basta apenas que seja bela e perfeita, é necessário que um artista de renome a produza, para alcançar seu devido valor.

Com base nessas avaliações, Carina busca as características para sua transformação, que deverão ser da melhor qualidade; razões pelas quais, todos os planos de sua transformação foram traçados em mínimos detalhes. Seu desejo é ter para si o corpo esculpido dentro da perfeição, para ser invejado e desejado, pois é esse o produto que ela terá para vender. Segundo Novaes (2011, p. 484), “corpo é também capital. Tem valor de troca ou, como um bem, adquire um *status* a partir das insígnias que carrega. Esses signos condensados

na figura do belo corpo traduzem os valores da cultura da sociedade de consumo.” Desse modo, cada traço de seus planos é seguido à risca, sem nenhuma variação, para que o resultado seja a perfeição de tudo, para que seu corpo transformado atinja seu devido valor perante o fotógrafo que a humilhou.

### **3.5 Erotismo: o último aprendizado de Carina**

Depois de passar por todas as exigências que ela mesma se sujeitou fisicamente, ela ainda consome livros e mais livros de cultura e arte, enquanto se recupera das intervenções cirúrgicas. Mas, falta ainda um último item a ser atingido: o poder de sedução. Sim, para a conquista do fotógrafo, ela deseja fazê-lo de forma total, fazer com que ele a ame e não consiga mais viver sem ela. Para ter esse poder, Carina necessita avançar seus conhecimentos na arte erótica.

O corpo da protagonista pode ser comparado a uma arma da qual partirá sua vingança, mas o erotismo será a munição de que ela necessita para realizar todos os seus planos: um corpo esteticamente transformado e erotizado a serviço da vingança. Ela procura atingir o próprio amadurecimento sexual, que ainda não possui, para chegar a seu alvo e isto somente será conseguido com a prática da arte erótica, cujo conhecimento é específico, conforme conceitua Michel Foucault (1988, p.57):

Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma (FOUCAULT, 1988, p.57).

Para Carina, havia urgência em se tornar sensual e sedutora. Esse tipo de conhecimento, ela não encontraria apenas nos livros. Havia a necessidade dos conhecimentos práticos para certificar-se de que se tornara uma “expert” em sedução. Conforme afirma Wels (2005, p.783), “a relação de Carina com seu corpo é um conflito permanente, pois se trata de um corpo que não é seu, mas que é meramente o reflexo de um ideal distante.” Seu corpo serve apenas como instrumento para o desenrolar de seus planos de vingança, por isso, ela planeja todas as mudanças estéticas para ele.

Após a realização de quase todas as transformações, numa visita ao mesmo médico que realiza todas as mudanças em seu corpo, ela deseja que ele lhe opere o nariz. Carina se

utiliza do poder de um discurso sedutor para sair com ele, fazendo com que a convide para irem a um restaurante. De acordo com a narradora, após tomar um copo de vinho tinto, ela se tornou alegre e falastrona. Pede para irem a um motel; confessa que gostaria de conhecer um lugar como esse. No caminho, não estava mais tão segura, mas continuava bastante excitada, “O sinal fechou e ele beijou a boca de Carina. Ela não soube bem como se portar e precipitou-se, apertando a mão no pênis do doutor. Estava duro. Carina espremeu um pouco mais e ele gemeu.” (p. 133). Então, ela percebeu que seduzir alguém não é algo assim tão impossível de fazer, que alguém sem nenhuma experiência não consiga fazê-lo, como se percebe nessa parte do romance:

Faltando apenas um nariz. Um nariz, e a vida dela estaria perfeita, para conquistar o homem mais perfeito do mundo. Uma mulher que se fez para alguém. Cada detalhe. “A maior declaração de amor já tentada, uma devoção tão completa que poderá incluir matar ou matar-se.” Ela se dá com tanta fúria que ele crê que tem nos braços a mulher de sua vida, mas é a morte que abraça, sem saber (YOUNG, 1997, p.147).

O cirurgião plástico, de acordo com Wolf (1992, p. 124) representa o mito da beleza “é o símbolo sexual do divino da mulher moderna, atraindo para si a adoração que as mulheres do século XIX professavam pelo homem deus”. Para Carina, o médico que realizou todas as transformações estéticas, fazendo dela uma mulher bela, de formas perfeitas, deve ser também o responsável pela perda de sua virgindade. O médico e a paciente, criador e criatura, juntos. Segundo Bataille (1994, p. 97), “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”. Nesse caso, o erotismo é necessário à Carina para que se autoafirme como pessoa e encontre sentido para sua vida.

Para Carina, perder a virgindade foi um item muito importante, é caso de vida ou morte, pois necessita passar por essa fase de sua vida, a qual dará início às mais variadas experiências eróticas de que se valerá para adquirir confiança em si mesma. Esse ato lhe pareceu muito natural, pois imaginava algo muito mais revelador.

É importante atermo-nos ao fato da mudança de identidade de Carina, de seu amadurecimento sexual impulsionado pelo desejo de vingança, fazendo dela uma mulher ousada, decidida e liberada. Tão diferente daquela Carina de antes da transformação, tão moralista. Da adolescente que sentia vontade de vomitar a cada vez que era beijada: “achava vergonhoso uma mulher sair por aí exibindo uma barriga de gravidez.” Para ela, aquilo era a prova de uma safadeza. Tal moralismo, porém, já era memória do passado. Nessa parte do romance, a narradora afirma: “com suas roupas largas de moça gorda. Com a cor natural de

seus cabelos. O seu moralismo se foi junto ao hímen” (YOUNG, 1997, p. 147-148). A perda do hímen representa para ela o rompimento com todo seu passado de moça ingênua e gorda.

Após o episódio decisivo que deu início à sua vida sexual, Carina segue em busca de mais parceiros que lhe ensinem as mais variadas formas de dar e receber prazer. Para isso, ela dispõe de muitos recursos financeiros para pagar homens experientes que lhe prestarão serviços, como podemos observar nesse trecho do romance:

E antes de iniciar seu, digamos relacionamento com Rigel, entregou-se com estranha naturalidade a mais alguns homens. O gerente de uma livraria. Um estudante que passava na rua. Um rapaz lá da academia. Um michê. Com este último, desembolsou uma pequena fortuna – 300 dólares por quatro horas –, mas aprendeu lições valiosas para sua conquista final: o fotógrafo (YOUNG, 1997, p. 148).

Para que se sinta madura e realizada eroticamente, Carina utiliza-se de vários parceiros sexuais, os quais irão ajudá-la a desvendar os mistérios dessa arte erótica que envolve a conquista do outro. Para isso, ela precisa de muita prática, a fim de seduzir o fotógrafo, fazer dele um homem apaixonado para que ela o tenha nas mãos, eroticamente aprisionado. Agora, sente-se pronta para conquistar o fotógrafo. Feliz com seu novo corpo, ela comemora, conforme descrito nessa parte do romance:

Ela chorou. Lágrimas abundantes, que molharam todo o seu queixo novo. Não havia sido tão feliz. Este era, sem dúvida, o maior presente de sua vida. Gostaria de sair dali e ir direto para uma festa. Uma festa numa boate chique, cheia de gente famosa. Queria colocar um vestido lindo, dançar até se acabar. Iria beber, iria fumar, iria beijar na boca. Desejava ardentemente beijar na boca. E ali no consultório sentiu uma excitação tão desmedida que por pouco não seduziu o cirurgião. Sentimentos fortes, vindos de algum lugar, talvez das profundezas de sua alma, alma freudiana. Uma sensação de despudor, destituída de qualquer censura, guardada a sete mil chaves dentro do cofre do seu infraego (YOUNG, 1997, p. 104).

Havia nela muita sede de tudo o que não viveu em toda sua vida. Foi muita solidão e falta de amor. Para viver tudo isso, ela deveria extravasar, deixar sair de dentro de si a outra mulher em quem havia se transformado. Por meio de um acidente forjado, consegue o primeiro encontro com o homem que não a reconhece. Rigel vê apenas a extraordinária beleza de Carina, encanta-se por sua jovialidade e inteligência, sem desconfiar do simulacro ali presente.

Nos encontros que se sucedeu ao primeiro, o erotismo falou mais alto. Entre seus corpos houve uma explosão de erotismo e sensualidade, não os deixando viver mais nada, só

o desejo de estarem permanentemente juntos. Os dois se casam e, juntos, na convivência diária, a outra identidade de Carina surgia a cada desentendimento entre os dois. O que fez Rigel perceber nela uma identidade em crise. Nesse trecho do romance, podemos notar nela um descontrole emocional:

Embora fosse inevitável constatar que aquela, largada no banco de trás, berrando, com as feições transformadas pela desordem mental, era a verdadeira Carina. Aquela outra, a dócil, a inteligente, a ponderada, a segura, era uma mulher 100% planejada. Ele não amava Carina, ele havia amado a outra, a invenção (YOUNG, 1997, p. 52).

O confronto entre Carina e sua nova identidade torna-se duro demais. Sabe que Rigel está enamorado pela nova identidade que criou, não pela antiga Carina. Ela idealizou uma identidade calculada nos mínimos detalhes, alterando todo o seu corpo para chegar até ele. Mas, apaixonada por Rigel, não suporta o que ele sente pela sua nova identidade: amor. Em sua essência, Carina não deixou de ser quem era; ela não conseguiu apagar e romper com tudo o que assimilou no decorrer de sua vida, sua cultura; mudou apenas na aparência, na parte externa de sua identidade; uma aparência frágil demais, que não conseguiu sustentar a outra identidade criada por ela.

Ela tem ciúmes da identidade que criou (Lee Miller), seu duplo, que não é ela, mas a outra, idealizada. O conflito se estabelece: apesar de ter um corpo lindo, sente-se a mesma pessoa gorda e disforme, que durante todo o tempo está consciente de que não é amada e desejada. Rigel deseja a outra, a criação. Uma sensação de rivalidade surge a partir de então, como se sua antiga identidade tentasse o tempo todo não desaparecer, gerando nela um grande conflito interno, muito embora as transformações pelas quais passou tenham feito surgir naquele corpo transformado outra mulher, outra identidade. Ela não consegue perceber que a relação social que a une a Rigel não é de pessoas, mas de corpos.

Mesmo com o novo corpo, sente-se dominada por sua antiga identidade. Não obstante ter tentado se modificar a partir do novo corpo, a luta interna entre “as duas Carinas” faz ressaltar que esse corpo anterior, que a protagonista julgava apenas um objeto, permanece subjacente, como marcador do que Carina tinha sido. Segundo Sant’Anna (2001, p. 95) “nas relações de dominação, o sujeito garante sua condição de sujeito na medida em que mantém o outro na posição de objeto. Assim, uma relação de dominação, acarreta, frequentemente, a degradação de um dos lados, no caso, o dominado”. O eu e o outro de Carina são, paradoxalmente, ela própria, pois, a partir da sua transformação, ela é uma mercadoria, um

objeto estético, eroticamente transformado a serviço da vingança, mas que sofre o domínio de sua antiga identidade; entretanto, na prática, ela não contava em não poder manter tudo sob o controle.

Sua antiga identidade na essência teima em fluir e reaparecer, causando terríveis transtornos em sua mente, influenciando suas ações ao transformar sua vida, de Rigel, da filha dele e de sua ex-mulher em um verdadeiro inferno. As crises insolúveis de personagens parecem ser a marca não apenas do contemporâneo, mas da própria ficção de Fernanda Young. Elas entram em profundas crises pelas coisas mais banais. Tomamos como exemplo Carina, que, ao receber um aviso de corte da energia de seu apartamento, ficou desesperada, colocou todo seu estoque de comida congelada em sacolas plásticas e deixou na esquina, para que alguém pegasse. Voltou para o apartamento e ficou quieta, esperando pelo blecaute, quando deveria ter pagado a conta; com isso, emagreceu quatro quilos. Mas o corte não aconteceu, foi apenas um aviso falso. Segundo Borges (2012), há:

Contínuas referências a uma subjetividade que não se comporta mais aos moldes convencionais, sem, no entanto, conseguir lidar tranquilamente com os solavancos das novas possibilidades de existência. No fim das contas, o indivíduo não se desliga totalmente de seus velhos parâmetros sociais e culturais (BORGES, 2012, p. 205).

O tempo todo, Carina se manteve consciente de que aquela em quem havia se transformado não era ela, mas a outra. Essa consciência passa a ser o seu tormento; sua antiga identidade não desapareceu com a criação da outra, 100% planejada. Afinal, romper totalmente com as bases sociais e culturais que formaram o indivíduo, é algo impossível. O confronto se estabelece na vida da protagonista, gerando o conflito em sua vida e na relação com Rigel, conforme esse trecho do romance:

Ele jamais amou a menina gorda que por dentro ainda era. Carina era gorda e tinha um corpo lindo. Era manequim 38 e pesava 80 quilos. Possuía um rosto bochechudo numa face lânguida e delineada. Ele não amava Carina, então. O jogo estava feito, algo metafisicamente drummondiano (YOUNG, 1987, p. 99).

Para Carina, aquela em quem havia se transformado não era ela, mas a outra, Lee Miller, “a invenção” como afirma a narradora. O corpo inventado e construído apenas para satisfazer uma necessidade ditada pelo mercado da beleza e dos sentimentos transformados em mercadoria não comporta a dura realidade. Planejar um projeto de vida a partir de motivações externas para adequar-se ao desejo do outro, que nesta ficção representa-se pelo

fotógrafo Rigel e o mundo da moda no qual ele está inserido. Carina deseja fazer parte da vida de Rigel e de tudo que está ligado a ele, mas isso pode ser algo bastante perigoso.

A literatura de autoria feminina contemporânea, com os olhos voltados para a questão da mulher, de seu posicionamento como ser de direitos, procura apresentar na ficção fatos do cotidiano feminino, sua preocupação com os padrões exigidos pela ditadura do corpo, esteticamente belo e sensual exigidos pela era atual. Sob essa ditadura, a mulher do presente procura atender aos apelos da mídia e da sociedade de consumo, alterando sua identidade, ou apenas significando sua identidade a partir de padrões de beleza.

## 4 A MULHER EM A SOMBRA DAS VOSSAS ASAS

Não era sem uma certa razão que eu acreditava que este corpo (o qual, por algum direito particular, eu chamava de meu) me pertencia mais adequada e intimamente que um outro. Pois, com efeito, jamais poderia estar separado dele como de outros corpos; sentia nele e por ele todos os meus apetites e todas as minhas afeições.

*Descartes*

### 4.1 Contemporaneidade: a Imagem do Efêmero

Este capítulo objetiva retomar o assunto da contemporaneidade, com maior ênfase para as questões que envolvem a imagem feminina. Considera-se que a questão do contemporâneo foi mencionada anteriormente apenas para estabelecer uma pequena introdução ao assunto. Retornamos aqui a esse tema, a fim de apresentarmos a imagem feminina ante os valores do efêmero em nossa sociedade atual.

Para essa discussão, é mister nos aprofundarmos na análise do romance *A sombra das vossas asas* (1997), da escritora Fernanda Young, circunstanciado em nossa era contemporânea, a fim de apontarmos como a protagonista Carina se faz prisioneira da ditadura do corpo magro, jovem e belo, que é apregoada pelos padrões estéticos atuais. Essa cultura midiática do corpo faz com que os indivíduos, uma vez a ela aderidos, realizem em seus corpos as adequações de acordo com os ditames da moda. Nessa perspectiva, a identidade também passa por profundas transformações, pois, ao adequar seu corpo aos padrões estéticos exigidos pela contemporaneidade, essas mudanças afetam profundamente a identidade individual.

Nesse intento, as questões que envolvem a imagem feminina dentro dos valores contemporâneos estão associadas à beleza aliada aos recursos da cirurgia plástica; e a eternização da imagem fotográfica; a paixão que remete ao mito de Narciso na incessante busca de seu duplo, ao procurar a eterna juventude para viver os prazeres da liberação sexual, com o preconceito quanto à velhice das pessoas e o medo do ato de envelhecer. Estas são questões a serem apresentadas e discutidas neste capítulo, para ilustrarmos como a escritora Fernanda Young, consciente dessa realidade, aborda esses temas tão polêmicos e atuais em sua ficção. No caso específico do romance *A sombra das vossas asas*, toda essa temática que envolve o corpo feminino se desencadeia em uma identidade em conflito, o que não diverge de nossa realidade.

Sob a ditadura do corpo, a mulher procura atender aos apelos da mídia e da sociedade de consumo, alterando sua identidade, ou apenas significando sua identidade a partir de padrões de beleza, numa dependência que ultrapassa o ato da compra. Bauman (2001) enfatiza o poder que a mídia exerce sobre as pessoas:

O formidável poder que os meios de comunicação de massa exercem sobre a imaginação popular, coletiva e individual. Imagens poderosas “mais reais que a realidade”, em telas ubíquas estabelecem os padrões da realidade e de sua avaliação, também a necessidade de se tornar mais palatável a realidade “vivida” a vida desejada tende a ser a vida “vista na TV”. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida vivida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma da imagem que possam aparecer na tela. (BAUMAN, 2001, p. 99).

Movidas pela necessidade do consumo, as pessoas se espelham nos conselhos que a mídia apregoa. O poder da imagem age forte no indivíduo como formador de opiniões. Carina, a protagonista do romance em análise é uma dessas pessoas consumidoras, que se orienta de acordo com os conselhos de terceiros. Para ela, vale tudo, desde os conselhos adquiridos por meio da leitura de revistas, de conversas ouvidas de terceiros na academia e do poder da imagem da televisão, que agem forte em sua mente, com a imposição de fórmulas e padrões a serem seguidos, visto que ela é uma pessoa que não tem a menor autoestima. Por isso, necessita buscar referências nas quais possa se espelhar. Daí, a importância da mídia em sua vida.

Mediante tais considerações, as pessoas constroem seus corpos e suas identidades a partir da imitação dos outros. Conforme afirma Mirian Goldenberg, no ensaio *O corpo como capital* (2010):

Os indivíduos imitam atos, comportamentos e corpos que obtiveram êxito e que tem prestígio em sua cultura. No caso brasileiro, as mulheres imitáveis, as mulheres de prestígio, são, atualmente, as modelos, atrizes, cantoras e apresentadoras de televisão, todas elas tendo o corpo como o seu mais importante capital, ou uma de suas mais importantes riquezas (GOLDENBERG, 2010, p. 45).

A mecanização da produção proporciona a redução dos preços e aumenta a popularização dos produtos para atender a uma sociedade de consumo que a economia globalizada criou, de modo que, nesse ambiente as transformações dos procedimentos estéticos, como a cirurgia plástica, tornaram-se bastante acessíveis. O corpo se torna um produto consumível. Hoje, vivemos sob os recursos da tecnologia atuando sobre os

indivíduos, as relações econômicas e sociais. Vivemos a era da informatização, produzindo e alterando novas identidades.

O momento atual é palco da busca pela liberação do corpo. A biotecnologia dispõe de inovações mercadológicas e as coloca a serviço da sociedade, oferecendo novos recursos para uma coletividade cada vez mais exigente. Trava-se, a partir daí, uma luta para o reconhecimento de que o indivíduo, homem ou mulher, seja o dono de seu corpo: dele pode se dispor como quiser, criando e alterando identidades com receitas fáceis de felicidade instantânea. Entretanto, esse “poder fazer do corpo o que se queira” pode significar novos aprisionamentos.

A partir de tais premissas, sentir-se-ão excluídos os tipos que não se enquadrem nos padrões de beleza ditados pela cultura atual, e pela sociedade de consumo. Assim, a mulher é o alvo constante da ditadura do corpo e, para não se ver excluída, lança mão de todos os recursos da medicina para se transformar esteticamente e satisfazer a atual sociedade de consumo. Para Novaes (2011, p. 478): “O corpo natural se desnaturaliza ao entrar em cena, conforme as exigências impostas pelos modelos vigentes ou pelo poder de normas organizadoras do *ethos* sociocultural. Mas esse corpo não é apenas passivo, ele transgride, cria, rebela-se – porque fala”.

O corpo ocupa agora um espaço que dá ao indivíduo a visibilidade necessária aos poderes disciplinares, torna-se o principal alvo das estratégias de controle. Considera-se que é no corpo que se imprimem as marcas identitárias. O romance *A sombra das vossas asas* representa ficcionalmente esta realidade da imagem feminina.

Os indivíduos, especialmente a mulher, tentam refutar ao máximo a ideia de que possam envelhecer. É quase natural ao ser humano pensar que jamais irá se tornar velho; principalmente quando atinge um estágio da vida em que a maturidade, a beleza do corpo, a situação econômica atingem uma boa estabilidade, é comum a pessoa desejar a estabilidade para o corpo físico também, desejar que o corpo não mais envelheça, para que possa usufruir dessas conquistas materiais por toda a vida, sem ter que se preocupar com a finitude do corpo, destino de todos os mortais. Para atingir a tão sonhada juventude eterna, as pessoas partem, resignadamente, numa busca constante por fórmulas mágicas, que as façam capazes de suplantar todos os estágios do ato de envelhecer. Ao perpetuar a beleza e a juventude, as pessoas celebram a saúde e a vida eterna. Afinal, juventude é sinônimo de vida, vigor e força, eternizados no corpo.

A ideia de romper com a finitude corpórea perpassa a ficção e se faz presente no seio da sociedade contemporânea. O desejo de perpetuar no corpo a perfeição tornou-se em

nossos dias um dos maiores desejos individuais de todos os tempos, bem maior do que o desejo de adquirir o ouro e a prata, valores materiais perecíveis. Na atualidade, tenta-se, com o ouro e a prata, adquirir a juventude eterna, como no romance *Fausto*. Se a longevidade traz em si o preço da decrepitude, deve-se então, romper com a velhice.

A ficção, muitas vezes, representa nossa sociedade, costumes, modos de vida, de ver e conceber o outro e o mundo à nossa volta. Em nossa contemporaneidade, a representação da realidade é uma constante. Nessa alusão, o preconceito também não deixou de existir. A ficção, com frequência, o retrata como forma de exclusão que recai com maior força sobre a imagem da mulher, principalmente quanto à sua sexualidade na velhice. Conforme Susana Moreira de Lima Bigio, no ensaio *O corpo interdito: a sexualidade de uma mulher velha em Lygia Fagundes Telles* (2010, p. 144), esse fato talvez se deva à falta de voz, quando: “a mulher busca desvendar seus próprios fantasmas por meio da escrita”. No dizer de Bigio, a sexualidade feminina, o direito à voz e a representação da escrita foram igualmente reprimidos ao longo da história.

A repressão concernente à autorrepresentação feminina ganha espaço e voz aos poucos, como no romance *A sombra das vossas asas* (1997), no qual Young trouxe à luz a questão da velhice, representada na ficção pelos pais da protagonista. Ela apresenta a sexualidade feminina em idade considerada avançada e, como maior agravante, a maternidade nessa idade. Como força contrária à velhice, a autora apresenta a juventude, beleza e perfeição, representadas pela protagonista desse romance. Mas, ao mesmo tempo, apresenta a protagonista preconceituosa quanto à velhice e à sexualidade das pessoas nessa fase da vida. O preconceito maior dela recai para a mulher em idade avançada de modo geral e, em específico, para sua mãe.

Carina é muitas vezes descrita pela narradora como mantenedora de grande preconceito em relação à velhice. Esse é um fato notadamente explícito no decorrer de toda a narrativa quando é apresentada em vários trechos do romance: “Na sociedade em que viviam um casal daquela idade – o pai tinha 55 e a mãe, 46 – não deveria mais apresentar qualquer tipo de sexualidade”. (YOUNG, 1997, p.21) Afinal, ela é fruto do relacionamento entre duas pessoas em elevada idade. Sua mãe, Lídia, foi considerada estéril até o dia em que se descobriu grávida, aos 46 anos de idade. Não suportando o fato de ser velha e tornar-se mãe, sucumbiu à morte poucos meses após dar à luz a uma menina, Catarina Stielman (Carina). A morte da mãe tornou-se um pesado fardo para a menina, no sentido emocional, assim como pelo lado físico e prático da vida.

A velhice é algo que marcou profundamente a personagem deste romance desde o seu nascimento, acompanhando-a até a juventude, ao conviver com seu pai velho e doente. Portanto, o fato de Carina desejar se tornar bela e perfeita deve-se, primeiramente, ao desejo de vingar-se do fotógrafo e, em parte também, ao desejo de romper com essa fase final da vida, a velhice. Ao manter-se jovem e bela, pensa a protagonista perpetuar a juventude e a beleza e abolir o envelhecimento e, em consequência, a morte.

Se a juventude é um item em destaque nesse romance, é nele também que a velhice aparece com certa relevância. Não em situação de destaque, mas como situação opositora que marca a finitude do indivíduo. O ato de envelhecer, para a maioria dos seres humanos, lembra a decrepitude e, conseqüentemente, a morte. Por isso, há o receio de atingir essa fase da vida, por temer-se o fim. Simone de Beauvoir, no ensaio *A velhice*, traz à luz de nossa compreensão verdades em relação à existência humana e ao ato de envelhecer:

No presente visamos o futuro através de projetos que ultrapassam nosso passado, no qual recaem nossas atividades, imobilizadas e carregadas de exigências inertes. A idade modifica nossa relação com o tempo; ao longo dos anos, nosso futuro encolhe, enquanto nosso passado vai-se tornando pesado. Pode-se definir o velho como um indivíduo que tem uma longa vida por trás de si, e diante de si uma expectativa de sobrevida muito limitada. (BEAUVOIR, 1970, p.445).

Daí, o temor diante dessa realidade. Compreende-se em Beauvoir que o sentido de envelhecer é guardar em si vivências e conhecimentos que são acumulados no ser humano, com o passar do tempo reunidos em um projeto de vida, para fazer parte de sua história individual.

Para manter vivo esse passado, é necessário que o indivíduo (eu) mantenha-se vivo, rememorando esse passado, ou seja, sua história anterior em seu presente, mas, ao mesmo tempo, a consciência do peso dos anos dá ao indivíduo a exatidão de seu futuro. Pesam-lhe os anos e os poucos que lhe restam limitam-no em todos os sentidos.

Nesse contexto, a ficção situa Chaim, o pai de Carina. Ele resume em si marcas de seu passado, de sua história individual e de seu projeto de vida. O fato de ser polonês, pertencer à religião judaica, refugiar-se da Guerra na América do Sul e ser um artífice na construção de bijuterias e utilitários a partir do derretimento da bakelite na fábrica que possuía, faz de sua história seu projeto de vida, sua identidade individual. Ele dá prosseguimento a esse projeto pessoal quando foge da II Guerra e se estabelece na Argentina e, posteriormente, no Brasil. O casamento com Lídia, sua conterrânea, alicerça-lhe o desejo de continuar a manter as práticas religiosas e manter vivos a memória e os costumes de seu povo,

mesmo estando em uma terra distante. O sonho de ter um filho fez-se no sentido de dar continuidade à sua história, em uma nova vida, para manter vivo seu passado e sua memória.

Carina, no frescor da juventude, não vê com naturalidade o fato de Chaim ter se tornado seu pai aos cinquenta e cinco anos de idade. Para ela, isso é considerado algo fora do normal, por considerar essa idade muito avançada para que uma pessoa tenha uma vida sexual ativa. Gravidez, então é considerada por ela como algo vergonhoso, pois vê na imagem de uma mulher grávida em idade avançada como “fruto de uma safadeza”, ou seja, é a prova de que ainda tem relações sexuais. Carina é cercada desse preconceito até pouco antes de decidir pela mudança estética em seu corpo e em sua identidade. Assim o foi para a mãe de Carina, conforme a narradora apresenta nesse trecho do romance:

Lídia não enviuvou como esperava. Faleceu. Cinco meses após o nascimento de Carina. Ela não suportou as dificuldades da gestação tardia. Não suportou a diferença de clima entre a Argentina e o Brasil. Não suportou o parto normal no qual foi impelida a sucumbir. Não suportou olhar para aquele serzinho indesejado mamando nas suas tetas enrugadas. Não suportou. (YOUNG, 1997, p. 22-23).

O corpo envelhecido da mãe sucumbiu ao novo, ou seja, ao dar vida à filha, a mãe não suportou continuar vivendo essa dura realidade e morreu. Afinal, foi duro demais para ela ter uma filha aos quarenta e seis anos de idade, numa gravidez complicada, ter ainda que amamentar o bebê, devotando-lhe todos os cuidados de mãe. No caso de Lídia, a juventude do outro, Carina, se sobrepõe à velhice, duplica-se nela ao nascer a menina, a força jovem do novo ser faz com que a mãe morra, apenas cinco meses depois do parto.

O que levou a mãe de Carina a morrer? Seria a vergonha por ter se tornado mãe tão tardiamente na vida, pois o nascimento da menina foi a prova de que ainda mantinha uma vida sexual ativa já em idade avançada e isso a envergonharia diante da sociedade? Para uma mulher estrangeira, vinda da Polônia como refugiada da II Guerra, distante da família, em um outro país, no qual fala-se outra língua e cujos hábitos, costumes, tradições, enfim, toda cultura difere-se da sua, de certo modo, isso afetou-a profundamente. Mulher solitária, cuja prática religiosa é o judaísmo, vivendo em um país estrangeiro, carregou por vários anos o peso da esterilidade em um útero vazio, o que agravou a indiferença de seu marido para com ela, por viverem uma solidão a dois, sem a perspectiva de deixarem uma descendência. As idas à sinagoga tornaram-se menos frequentes, o apartamento se tornou seu maior refúgio. Como costume, para sair às ruas, escondia sua gravidez embaixo de sua posição curvada e corcunda, seu rosto embaixo de uma peruca, conforme sua tradição religiosa. A imagem de

Lídia, em muito, diferencia-se da imagem de uma bela mulher. Joana Vilhena de Novaes, no ensaio *O intolerável peso da feiura: sobre as mulheres e seus corpos* (2013), afirma que:

Historicamente, à mulher é associado ao binômio beleza e fertilidade, estando o último aspecto referido a tudo que difere a sua anatomia da masculina, ou seja, aquilo que em suas entranhas é produzido. Entretanto, a cultura atual parece demonstrar que nem mesmo a gravidez justifica as marcas de envelhecimento deixadas pela natureza; logo, os traços remanescentes do processo da maternidade devem ser extirpados do corpo feminino. (NOVAES, 2013, p. 214).

Lídia, em nenhum momento, é descrita pela narradora do romance como representante autêntica da imagem da beleza. Ao contrário, embora a narradora não deixe isso claro, ela parece ser uma mulher envelhecida antes do tempo. Nota-se isso pela sua postura física, sempre curvada, pela sua falta de comunicação com o marido, pela falta de vivência em sociedade de ambos, pela fidelidade à tradição judaica. Ficar grávida aos quarenta e seis anos de idade a fez desejar se esconder ainda mais.

Diferente desta personagem é a maioria das mulheres grávidas de nossa sociedade contemporânea, para as quais, segundo Novaes (2013 p. 214), “o envelhecimento associado à maternidade parece ser o mote principal que as levam a quererem se transformar. Longe de serem valorizados, como nas sociedades tradicionais, os sinais de velhice devem ser removidos, extirpados, lipoaspirados...” Lídia, a mãe da protagonista do romance, é desprovida de qualquer vaidade em relação ao próprio corpo, apenas segue os mandamentos da tradição de seu povo.

Na sociedade brasileira contemporânea, o exercício da sexualidade é cada vez mais naturalizado, há uma maior liberdade por parte das pessoas para viver isso plenamente, principalmente para a mulher na faixa dos cinquenta anos, que é considerada ainda muito jovem, atraente e ativa sexualmente.

Entretanto, de acordo com pesquisa realizada pela antropóloga Mirian Goldenberg, em nota comentada no prefácio da segunda edição de seu livro *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira* (2010), em 2007, entre o grupo de discussão que realizou para as entrevistas, com mulheres entre cinquenta e sessenta anos, nas classes médias e altas da sociedade carioca, o peso da idade é um fardo para a sexualidade dos indivíduos, principalmente para a mulher: “algumas mulheres se excluem do mercado afetivo-sexual por não corresponderem a um determinado modelo de corpo: jovem, magro, sexy. Apesar de ainda serem assediadas, são elas que se excluem do

mercado”. (GOLDENBERG, 2010, p.11). Para essas mulheres, a estética corporal é de fundamental importância para o exercício da sexualidade.

Segundo essa autora, entre as entrevistadas, quatro tipos de ideias lhe chamaram a atenção nesse sentido: *falta*, *invisibilidade*, *aposentadoria* e *liberdade*. Para esse grupo de entrevistadas, *falta* homem no mercado, a maior parte dos homens está procurando mulheres mais jovens, por isso, a *invisibilidade* ao completarem cinquenta anos, quando decretam *aposentadoria*, porque muitas delas estão com o corpo “despencando” nessa idade, e com os hormônios à flor da pele; e *liberdade*, porque julgam que mudanças positivas, como amadurecimento e maior cuidado de si, acontecem geralmente depois dos cinquenta anos. Estas desejam “curtir” todas essas melhorias, por elas consideradas como superiores ao casamento e mesmo a livre atividade sexual com diversos outros parceiros. Desejam viver suas conquistas sozinhas, para melhor aproveitá-las.

Isso ocorre com frequência devido à grande valorização dada ao corpo e à imagem corporal na atualidade, o que nos faz reportar ao século XVII, quando as práticas sexuais eram realizadas sem segredos, sem disfarce, com a tolerância normal. Segundo Michel Foucault, em *História da sexualidade I: a vontade de saber* (2009), com a era vitoriana, uma sombra cresce nesse terreno tão fértil e livre:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. (FOUCAULT, 2009, p. 9-10).

Para esse autor, o privilégio da prática sexual permitida sem segredo, com gestos e anatomias mostradas sem nenhuma vergonha, vigorou até o início do século XVII, sendo substituído pelo regime imperial vitoriano, no qual o sexo é proibido, torna-se reserva de direito apenas ao casal no sentido da procriação. Aos demais, é proibido praticá-lo livremente, para os quais se permitem lugares especiais, chamados “zonas de tolerância”, em que os excessos relacionados à sua prática são autorizados em surdina, com a cobrança de altos preços. Esse regime vitoriano referente à sexualidade contida, proibida, sobreviveu até recentemente. Nos dias atuais esse controle já não é mais possível de ser mantido com tanta severidade. Há uma maior tolerância e permissividade para as práticas sexuais.

No caso da mãe de Carina, sua sexualidade era exercida dentro do casamento, tanto é que sua gravidez foi a prova disso. Embora grande parte da sociedade não veja com bons olhos a questão da sexualidade para pessoas de idade mais avançada, na atualidade, são muitas pessoas que ultrapassam esta barreira imposta por uma sociedade preconceituosa, para viver uma fase de maior plenitude de liberdade, inclusive no campo sexual. Goldenberg (2010), afirma que, em alguns grupos de mulheres por ela entrevistadas, há “a ideia de liberdade, assim como as ideias de mudanças positivas, conquistas, descobertas, amadurecimento, serenidade, tolerância, sabedoria, aceitação e cuidado maior de si mesma após os 50 anos”. (2010, p. 11).

Segundo a afirmativa dessa autora, para a questão da sexualidade das mulheres na velhice, livres das amarras sociais e financeiras, há nessa altura da vida um valor positivo para o exercício da sexualidade plena. De certa forma, é uma grande conquista para as mulheres o conhecimento do próprio corpo e o exercício da liberdade sobre ele, fato este antes proibido.

Devagar, elas vão se soltando dos aprisionamentos impostos por uma cultura machista e dominadora, na qual a mulher assumia apenas a posição de objeto. Na atualidade, é possível a uma grande parte delas decidir sobre seu corpo e seus desejos.

Conforme relatos de Beauvoir, no ensaio *A velhice* (1980), ela cita vários homens que definem a velhice como uma fase da vida na qual podem exercer a sexualidade em toda sua plenitude, declaram ter atingido uma maior satisfação, adquirida pelo amadurecimento, pela tranquilidade e pela liberdade. Esses são fatores libertários não antes obtidos na juventude tanto para a mulher, quanto para o homem maduros e livres dos preconceitos sociais no campo do exercício da sexualidade. Andrea Moraes Alves, no ensaio *Gerações em perspectiva: os sentidos da sexualidade feminina na velhice e na vida adulta* (2011), afirma que:

Se as questões que afetam as mulheres podem ser particularizadas por geração, por orientação sexual, por classe, raça/etnia, existe um percurso que atravessa essa particularização. Esse percurso é político, ou seja, a atenção dada às diferenças entre as mulheres é uma construção política que afeta não somente os movimentos sociais, mas, acima de tudo, uma maneira de percebermos as relações sociais no mundo contemporâneo. Essa percepção não oblitera a questão do acesso desigual aos recursos para transformar as diferenças em “diferenças politicamente legítimas”. (ALVES, 2011, p. 175).

Mesmo que na atualidade haja homens e mulheres que se declaram livres de todos os embargos ao exercício da sexualidade plena na velhice, ainda há aqueles que não conseguiram transpor essas muralhas. O preconceito existente em relação a essa questão é

algumas vezes colocado de maneira menos visível, porém ainda existente por parte da sociedade contemporânea, que vê a velhice como uma fase da vida na qual o indivíduo, homem e mulher, devem ser excluídos ao livre exercício de representação social, de sua sexualidade e do direcionamento de sua própria vida. Fadados ao descaso e largados à própria sorte, são vistos como amontoados humanos, sem história, nem memória, sem direitos, desejos e vontades. Essa recorrência é bem mais forte para a mulher quando envelhece, recaindo sobre ela todo o peso dos preconceitos e proibições impostas pelo modelo da sociedade patriarcal.

#### **4.2 O espelho narcísico de Carina: a tirania do ato de envelhecer**

A velhice é um fator notadamente marcante para o ser humano, principalmente para a mulher. No clássico infantil *Branca de Neve e os Sete Anões*, a rainha madrasta de Branca de Neve, todos os dias, mirava sua imagem refletida no seu espelho mágico e narcísico. Isso acontecia durante semanas, meses e anos até o dia em que seu espelho mágico revelou o que ela não queria ver: envelhecera. Traços do tempo marcam seu rosto. Já não era mais a detentora de toda beleza existente em uma mulher. O tempo havia passado para a rainha, assim como a juventude e a beleza também. A pequena princesa cresceu, transformando-se em uma jovem e linda mulher. Certamente, ocuparia seu lugar no terreno da sedução, atraindo para si todos os olhares. Temerosa de perder seu lugar no quesito da beleza e poder de sedução, a madrasta deseja vingar-se da imagem ameaçadora de Branca de Neve, matando-a, como se isso fosse o suficiente para paralisar o efeito de seu envelhecimento.

No mesmo espelho mágico e narcísico da madrasta, reflete-se a imagem de Carina. Ela se vê como quer ver. Bela, jovem e perfeita. Isso remete à afirmação de Gaston Bachelard (1989, p. 333), em *A poética do espaço*: “Toda imagem tem um destino de engrandecimento”. Mas a imagem refletida da madrasta de Branca de Neve não mais a engrandece, ao fazê-la se dar conta de seu envelhecimento, quando se depara com a beleza existente na jovem princesa.

No romance *A sombra das vossas asas*, Carina, conscientiza-se da verdade em relação à sua imagem refletida, ao se relacionar com o outro: na ficção, o outro é o fotógrafo Rigel e a mídia que compõe o mundo da moda. Sua imagem a trai, pois seu espelho a reflete fora desse modelo de perfeição, quando experimenta externalizar essa imagem ao outro.

Carina é realmente jovem, mas seu tipo físico não corresponde às exigências dos padrões impostos pelo mundo da moda a uma modelo. Esta é a imagem que Carina passa a enxergar refletida em seu espelho, logo após ter lido a entrevista concedida pelo fotógrafo Rigel a uma revista masculina. Naquele momento em que leu a entrevista, Rigel teve a função de espelho mágico para Carina, depois de ter tido seu primeiro contato com ele na agência de modelos, onde a fotografou com uma câmera sem filme: isso ela descobre mais tarde, quando lê a referida entrevista. O fotógrafo passou a refletir para ela a verdade em relação à sua imagem: era uma moça gorda. De imediato, sente o desejo de vingar-se do fotógrafo, fazendo-o sofrer ao criar uma relação na qual ele seja dependente dela.

Atendo-nos ao fato de que o espelho é um substantivo masculino, a mulher deseja uma imagem jovem e bela para atrair e refletir sua imagem aos olhos do outro, o homem. Nessa construção, o autorreflexo é mais do que a constatação da verdade a respeito da imagem refletida, pois funciona ainda como uma rejeição do outro em relação à imagem feminina, envelhecida no conto: gorda e fora dos padrões estéticos no romance.

Do mesmo modo, foi para a madrasta de Branca de Neve. O outro, representado no espelho mágico pela imagem da princesa, a fez consciente de que envelhecera. Então, resta para a madrasta e Carina vingar-se da imagem que o espelho de cada uma delas insiste em refletir, num reflexo que contraria seus desejos narcísicos. A madrasta decide matar a princesa para apagar de uma vez sua imagem ameaçadora. Carina decide fazer-se seduzir para conquistar o amor do fotógrafo e assim destruí-lo.

Para se vingar, as duas personagens, a do conto e a do romance, decidem, como primeiro passo, realizar uma metamorfose em seus corpos para, somente depois de efetivada a transformação, vingarem-se. A madrasta, conhecedora de poções mágicas capazes de deixar todo seu corpo envelhecido e em farrapos, decide apresentar-se com outra identidade, irreconhecível para Branca de Neve.

Quanto à transformação da protagonista, isso ocorre em efeito contrário do conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões*. Ela decide não ser mais a moça sem graça, gorda e disforme para transformar-se em uma mulher exuberante, atraente, de corpo belo, jovem e perfeito, pelo bisturi da cirurgia plástica, a nova fórmula mágica da era contemporânea. Essa mudança é para a protagonista do romance como se vestisse uma segunda pele. Junto a essa nova mulher, modela-se uma nova identidade. Irreconhecível para o fotógrafo Rigel. Por meio das transformações, cada uma delas, a madrasta da princesa e Carina, permitem-se deixar aflorar a própria subjetividade e o autoconhecimento. Posicionadas frente ao outro, ambas revelam a consciência de si mesmas.

No decorrer da narrativa, até pouco antes de participar da entrevista com Rigel, Carina ainda é uma pessoa sem a menor autoestima. Consciente da rejeição de Rigel à sua imagem, ela ainda não é importante para o mundo, mas deseja assim se tornar importante para se relacionar com o outro. Sua representação ao outro é pelo desejo de vingança, que será possível de ser realizada, pois agora tem muito dinheiro nas mãos.

Aos poucos, a protagonista experimenta o autoconhecimento e deixa isso fluir, a partir do momento em que sai de seu apartamento em busca de uma relação com profissionais que a auxiliem em todos os setores considerados necessários para realizar sua transformação. Finalmente, chega aos profissionais ligados à estética corporal e à cirurgia plástica que a preparam para essa transformação, até atingir a relação social com o fotógrafo Rigel e seduzi-lo.

A narrativa do romance *A sombra das vossas asas* é reveladora da paixão de Carina pela autoimagem; isso nos remete ao mito de Narciso<sup>5</sup>, do poeta Ovídio, narrado por Thomas Bulfinch em *O livro da mitologia* (2006):

Eco era uma linda ninfa que amava os bosques e as montanhas... Mas tinha um defeito: gostava muito de falar, e fosse em uma conversa ou debate, tinha sempre a última palavra. Certa vez, ao tentar enganar Juno, deixando-a irritada, esta sentenciou a Eco: confiscarei o uso da tua língua, exceto para o que gostas, o de responder. Terás ainda a última palavra, mas não terás o poder de iniciar uma conversa. Eco viu Narciso, um belíssimo rapaz que caçava nas montanhas e se apaixonou por ele. Ele rejeitou todas as ninfas que se apaixonaram por ele, incluindo ela. Um dia, uma donzela que tinha em vão tentado atraí-lo proferiu uma prece em que pedia que em alguma vez Narciso sentisse o que é amar sem ser correspondido. A deusa da vingança ouvia a prece e consentiu que o pedido se realizasse. Havia uma fonte cristalina, que jorrava água prateada, para a qual os pastores jamais levavam seus rebanhos. Para aquele lugar veio Narciso... Inclinou-se para beber e viu sua própria imagem na água. Apaixonou-se por aquela imagem, que era a imagem de si mesmo. (BULFINCH, 2006, p. 137-138).

Carina é apaixonada por sua imagem até o momento em que conhece o fotógrafo Rigel Dantas. Acredita ser bonita o suficiente para tornar-se *top model*; no entanto, a paixão por sua própria imagem refletida deixa de existir no momento em que ela lê a declaração de Rigel para uma revista masculina. Na entrevista, ele apresenta um dos empecilhos para as jovens sonhadoras com a carreira de *top models*: é o fato de serem gordas. O narcisismo de Carina, diferente do mito de Narciso, tem o reflexo da imagem bela, pela qual ela é apaixonada, destruído a partir da leitura da entrevista de Rigel.

---

O mito de *Narciso* pertence ao III livro *Metamorfoses* do poeta Latino Ovídio, escrito entre os anos 2 e 8 da era Cristã.

Nessa altura da narrativa do romance retomamos o herói mítico, que encontrou terreno fértil na literatura, surgido na Grécia Antiga, desde Platão, sendo reatualizado pelo decorrer do tempo até chegar aos nossos dias. Conforme Bulfinch (2006):

O mito expressa o mundo da realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. (BULFINCH, 2006, p. 36).

Conforme o autor supracitado (2006), o mito exprime uma representação coletiva para auxiliar o indivíduo a conhecer o mundo, pois dele faz parte, e assim favorecê-lo no conhecimento de si mesmo, através de seu inconsciente pelas imagens esquecidas e/ou reprimidas; o que ocorre também por meio da memória coletiva, hereditária, de caráter impessoal. O mito é carregado de sentimentos; é uma narrativa, que tem como propósito contar algo, que não era, mas passa a ser.

Característico das lendas e mitos, heróis e princesas são aprisionados a um feitiço ou maldição, dentro da qual se desenvolve sua história. No caso de Narciso, sua vaidade e orgulho levam-no ao aprisionamento à própria imagem, sem enxergar a ninguém mais; por sua imagem apaixonou-se sem saber. Preso a ela, refletida na fonte de águas cristalinas, definha-se pelo amor não correspondido por outro, no caso, por ele mesmo.

Carina protagoniza, na ficção contemporânea, a imagem representativa de grande parte de meninas pré-adolescentes e jovens mulheres sonhadoras, cujas imagens recebem influências do mundo externo por meio da TV. No caso de Carina, seu contato com o mundo externo dava-se apenas pela TV e pela escola. Nesta, não tem amigas ou amigos, são apenas colegas. Isolados do mundo, ela e seu pai, possuem ambos um ao outro, numa relação fria, cuja distância se torna maior a cada dia, até atingir o distanciamento completo, numa relação meramente de cuidados com ele por causa do agravamento de sua doença, até sua morte. Amava-o e, ao mesmo tempo, odiava-o.

Carina transfere automaticamente para o pai todo amor que sentira por sua mãe. Ele se torna seu refúgio, fortaleza, e porto seguro. Ele é seu pai e mãe ao mesmo tempo. Mas Chaim não soube bem representar o papel de mãe. Embora tentasse, à sua maneira, desdobrar-se nos dois papéis, não conseguiu. O trecho abaixo, do romance, mostra como era o relacionamento de Carina com seu pai:

Odiava profundamente o convívio com Chaim – e amava Chaim. Era esse dúbio sentimento, amor e nojo, que deixava Carina imensamente culpada. Os poucos contatos físicos que mantinha com o pai faziam de suas emoções um transtorno completo. Com o tempo, percebendo esta infeliz realidade, Chaim deixou de beijar a filha. E o silêncio que se formou entre os dois poderia cobrir toda a muralha da China. (YOUNG, 1997, p.117).

O vazio resultante da falta de sua mãe fez com que ela obtivesse de seu pai uma criação ultrapassada, pois, apesar dele ter tentado representar o papel de pai e mãe para Carina, não conseguiu orientá-la como devia, deixando falhas enormes na sua criação, poupando-lhe da vida e do mundo. Com isso, uma grande lacuna formou-se em sua vida, tanto pelo lado físico, quanto psicológico, como podemos observar nesse trecho do romance: “Houve dias, que andando pelo Parque Ibirapuera ainda adolescente, em que tinha vontade de correr até uma família qualquer, ali reunida e pedir para ficar. Por favor, deixa eu ficar. Deixa eu te chamar de mãe.” (YOUNG, 1997, p. 122). Carina busca em vão preencher esta lacuna de sentimentos, de amor, de sentir a união por meio de laços de família, de se identificar no seio de uma família, da convivência e do carinho de mãe. São todas essas carências que ela busca suprir numa incessante procura que perdura por toda sua vida.

À medida que o tempo passa, a distância entre eles aumenta cada vez mais até ceder lugar ao silêncio e ao total vazio. O amor dantes existente entre os dois, aos poucos, divide lugar com outro sentimento, transformando-se em um misto de amor e ódio sustentados pela indiferença dele para com ela. A barreira de silêncio que se põe entre eles, leva-os a se comportarem como dois estranhos habitantes sob o mesmo teto, fechados em si mesmos e para o mundo exterior dos outros.

A menina cresce e o desejo de atenção aumenta. Para supri-lo, inventa várias doenças e formas de morte para si mesma. Isso ocorre seguido de ataques nervosos que perduram por meses e meses. Enquanto o pai lhe é indiferente, ela vive a sonhar com os astros e galãs da TV. Seu desejo em tornar-se famosa é alimentado a cada dia no espelho narcísico de suas fantasias.

Com a perda do pai, Carina livrou-se de todos os pertences materiais dele, na intenção de livrar-se do poder da dominação que ele mantinha sobre ela: como se desfazer de objetos, lavar e desinfetar todo o ambiente doméstico, fosse suficiente para livrar-se do nojo que sentia dele, de sua presença e da dominação que exercia sobre ela. Conforme afirma Bourdieu, em *A dominação masculina* (2003):

No caso das relações de parentesco e de todas as relações concebidas segundo este modelo, no qual essas tendências permanentes do corpo socializado se expressam e se vivenciam dentro da lógica do sentimento (amor filial, fraterno etc), ou do dever; sentimento e dever que, confundidos muitas vezes na experiência do respeito e do devotamento afetivo, podem sobreviver muito tempo depois de desaparecidas suas condições sociais de produção. (BOURDIEU, 2003 p. 51).

Na relação filial entre Carina e Chaim, o poder do patriarca sempre foi uma constante em sua vida. Nos dezenove anos em que conviveram juntos, aprendeu a acatar tudo o que o pai lhe dizia, numa educação severa e antiquada, como podemos observar neste trecho do romance, em que ela: “foi guardada da vida. Disso que se entende como vida, coisa que ela pouco conhecia. Sim, possuía uma vida. Respirava, mantinha todas as suas funções biológicas em ordem, lia, estudava, tinha relações sociais mínimas, porém constantes”. (YOUNG, 1997, p. 32). Criada na contemporaneidade, longe de tudo e de todos, nada viveu. Livre dessa dominação, ela se assenhora de seus bens e de sua própria vida, pois, antes da perda do pai, não tivera nenhum bem e muito menos fora dona de suas vontades e de sua vida.

Liberdade e dinheiro eram tudo o que Carina necessitava para realizar todos os seus sonhos. Após esvaziar o apartamento e sua vida da presença de seu pai, é chegado o momento de tomar posse do quarto que pertenceu a ele. Tal acontece definitivamente quando instala ali um espelho de tamanho natural, apoiado em cavaletes para pintura, bem no meio do quarto. O espelho será a principal ferramenta que dará origem à sua transformação. Nele, observa cada ângulo de seu corpo nu, sem cortes, numa visão inteira, sem ninguém para perturbá-la. Passa várias horas de janelas abertas observando seu corpo diante de sua imagem refletida no espelho. Nos momentos em que se observa, nada lhe importa, apenas a imagem de seu duplo lhe basta. O espelho, como imitação da vida, exerce um grande fascínio sobre ela, que aos poucos nele vai se descobrindo. Segundo Sueli Meira Liebig, no ensaio *Narciso acha feio o que não é espelho* (2011):

O espelho esteve sempre relacionado ao autoconhecimento. De fato, o espelho é um fenômeno cuja fascinação consiste em reproduzir, ou duplicar os seres. Cada ser, diante do espelho possui seu duplo que o contempla, na medida em que também é contemplado. Este processo ante o espelho é essencial para descobrir a relação “eu/mundo”. (LIEBIG, 2011, p. 4).

Nesse processo, Carina vai tomando consciência de si, descobrindo-se aos poucos. No entanto, essa consciência somente lhe dá a dimensão de como ela realmente é quando sua imagem confronta-se com o outro, refletindo-se nele. Essa relação eu/mundo, Carina/Rigel, permite-lhe ver mais do que seu espelho mostrou até então: sua imagem reflete-se numa

dimensão maior do que a imagem contida dentro da moldura de seu espelho narcísico, enxergava-se como desejava ver, as falhas apresentadas em sua imagem foram-lhe imperceptíveis até o momento de sua socialização com o mundo exterior; o mundo da moda. É do contato com este mundo que surge a inquietação quanto à sua imagem refletida. Liebig (2011) afirma que este duplo

É um outro ser, semelhante ao original, mas silencioso e mais misterioso. As imagens refletidas parecem oscilar entre dois polos contrários: de um lado, o puro falso semblante, a sombra vã, a ilusão da realidade; de outro a aparição de um poder para além de uma realidade mais forte que aquilo que o mundo oferece aos olhos. (LIEBIG, 2011, p. 6).

Na concepção dessa autora, é diante desses dois polos que os olhares se encontram e se cruzam. É nele que conhecemos o outro e ele nos conhece. É a partir da visão do outro em relação à nossa imagem que construímos nosso conhecimento a respeito de nós mesmos. Isso só é possível com a socialização do indivíduo.

Carina viveu até os dezenove anos sem ter noção de sua identidade. Daí, a necessidade da busca de uma imagem que a auto identifique. Ela é uma pessoa sem nenhuma referência de si mesma, sem laços familiares, sem traços de semelhança com eles. Não os teve perto de si. Foi criada em outro mundo, distante de tudo e de todos. É dessa referência que ela precisa: identificar-se para formar sua identidade. A narradora não menciona nenhum traço físico de sua mãe, o que dificulta estabelecer uma relação de semelhança entre as duas. Quando a mulher engravida, gerando um novo ser, é como se ela se duplicasse, pois é dado à mulher o poder de ter filhos, são novos seres que nascem a partir dela. Muitas vezes, o novo ser que nasce tem muita semelhança com a mãe.

Quando Carina nasceu, tornou-se o duplo da mãe. Lídia tornou-se para Carina a referência de seu maior amor, pois a mãe é para o filho a primeira e a maior referência de amor. Mas o destino ironicamente tece um duelo entre mãe e filha, numa disputa pela vida, na qual sai vencedora a jovem nascitura. Nesse duelo injusto, a mãe sucumbe diante da impossibilidade de amamentar, cuidar e ensinar esse novo ser saído de si mesma. Na disputa pela vida e pelo amor de Chaim, sobressaiu a força jovem da criança; morre a mãe, já envelhecida, deixando-lhe um vazio que a acompanha por toda sua vida, fazendo-a buscar essa imagem e esse amor em outras mulheres. Sua imagem diante do espelho não lhe oferece toda referência de que necessita.

Ao deparar-se com tais mudanças ocorridas em sua vida após a perda de seu pai, Carina não encontra nada mais que a impenhável de realizar todos os seus sonhos. No entanto, diante da recusa do fotógrafo Rigel à sua imagem, ocorre uma mudança em seus projetos futuros. Terá que traçar novas estratégias para atingir seus sonhos, agora convertidos em objetivos a serem atingidos a qualquer custo, mesmo que para isso tenha que desembolsar muito dinheiro. Agora ela tem uma considerável fortuna, julga poder pagar o preço necessário para transformar sua imagem de moça gorda, desajeitada e disforme na imagem ideal exigida pelos padrões de beleza contemporâneos.

Movida pelo desejo de atingir esse ideal de beleza ao qual a mulher moderna está aprisionada na sociedade consumista contemporânea, Carina traz consigo a necessidade de encontrar uma referência para as mudanças que pretende realizar em seu corpo. Afinal, emagrecer, modelar formas, tentar ficar bonitinha e atraente parece-lhe pouco impactante. O destino se encarrega de produzir esse vínculo identificatório, no qual terá origem a sua nova identidade. Mas ela não sabe ao certo o que quer, até o momento em que seu olhar se depara com a fotografia da mulher que será a essência de sua transformação. A modelo da fotografia é a personificação da beleza e da perfeição. Um mito da beleza refletido nas páginas de um livro de arte do fotógrafo Man Ray.

Nessa passagem do romance a narradora não deixa claro o que aconteceu à Carina naquele momento: “Ficou atônita no meio da livraria, com esse pesado volume aberto nas mãos. Depois de olhar detalhadamente a foto, catou, lá no índice, mais sobre a mulher desejada. Encontrou outras cinco páginas. E resolveu levar o livro.” (YOUNG,1997, p. 55). A imagem que viu estampada na fotografia seria uma imagem real, ou foi apenas a visão de um mito, surgido da ilusão momentânea de uma confusão produzida por sua mente conturbada? Carina apaixonou-se perdidamente pela imagem da modelo estampada na fotografia.

De acordo com Henry Pierre Jeudy no ensaio *O corpo como objeto de arte* (2002): “O modelo, enquanto figura postural do corpo idealizado, é comparável à obra-prima em perigo. Não se trata somente de uma questão de idade e de decrepitude; o ‘modelo’ em si não existe, ele mesmo está em construção como as imagens de meu próprio corpo.” (p.41). É dessa forma que a modelo da fotografia está para Carina: uma imagem, uma postura e um corpo idealizados em um momento único, naquele momento de sua criação artística, ou seja, naquele momento em que o flash da câmera fotográfica foi disparado, imprimindo seus traços em um momento eterno. A fotografia representa uma obra-prima, um objeto de arte, que ela tentará imitar a todo custo, ao duplicar-se na modelo da fotografia.

### 4.3 Lee Miller: o duplo de Carina ou o retorno à imagem de Lídia?

Carina, na busca pela autoimagem perfeita, encontra Lee Miller, casualmente, no interior de uma livraria, numa revista de artes, a qual folheou impacientemente, até encontrar seu objeto de desejo: a fotografia dessa modelo, que deveria servir de parâmetro para a alteração de sua identidade. A partir daquele momento, sentiu que deveria se parecer com aquela mulher, a qual seria o ponto de partida para toda a sua transformação.

Para a jovem órfã, a mulher da fotografia, além de possuir uma beleza rara e antiga, devia ter sido também muito famosa, ter realizado grandes feitos em algum momento de sua carreira, para atingir o devido reconhecimento e fama pelo que foi e pelo que fez. Imaginou que a mulher do retrato deveria ter sido uma artista. Isso ela só constatou um pouco mais tarde, ao ler a reportagem sobre a modelo. Então, Carina, mais uma vez, conscientiza-se de sua própria insignificância; afinal, o que deseja é construir uma nova identidade para si mesma. Há duas forças presentes nela: a carência da autoestima e o desejo de transformação. Ela sente que precisa transformar suas fragilidades em força. Em respeito às duas forças: a fraqueza e o desejo de mudança, explicita Beauvoir (1980):

Quando ao mesmo tempo, transforma sua fraqueza e sua força numa arma, não se trata de um cálculo preestabelecido: espontaneamente ela procura sua salvação no caminho que lhe foi imposto, o da passividade, ao mesmo tempo em que reivindica ativamente sua soberania; e, sem dúvida esse processo não “é de guerra leal”, mas lhe foi ditado pela situação ambígua que lhe determinaram (BEAUVOIR, 1980, p. 487).

Para Carina, o objetivo de sua vingança para com o fotógrafo, somente será atingido com uma mudança total em seu corpo e em sua identidade, que terá como ponto de partida uma imagem a ser refletida. Deverá haver, portanto, uma fusão das duas identidades em uma única: um só corpo abrigando essa dualidade. Ela deverá não somente se parecer, mas ser esta outra pessoa após toda transformação: uma mulher linda, perfeita, sensual, inteligente, culta, invejada e desejada, que cause impacto nas pessoas desde o primeiro olhar. Considera, no mais íntimo de seu ser, que somente assim poderá ser feliz.

Carina deduz que as transformações em seu corpo e em sua identidade serão o grande passo para atingir seus ideais de perfeição para se vingar. Com essa atitude, ela espera provar para si mesma que é capaz de realizar em si uma transformação, de tal modo, que tanto seu corpo como sua identidade sejam transformados em uma nova mulher e em outra identidade.

Segundo Novaes (2011, p. 484), na imagem contemporânea do corpo perfeito, “seu *status* é adquirido por meio de sua jovialidade, de sua beleza, da aparência de felicidade, de seu poder de atração sexual e, finalmente, do quão longo parecer, isto é, a tentativa desenfreada em retardar os efeitos de seu envelhecimento”. Esta será a imagem de que Carina necessita para atingir seu alvo. O destino age a seu favor, colocando em suas mãos a receita de que necessita para realizar tudo o que sonhou. Conforme afirma Young (1997):

Foi folheando um livro de fotografias de Man Ray que Carina viu quem gostaria de ser. E com quem tentaria ao máximo parecer-se. Ficou atônita no meio da livraria, com esse pesado volume aberto nas mãos. Depois de olhar detalhadamente a foto, catou, lá no índice, mais sobre a mulher desejada. Encontrou outras cinco páginas. E resolveu levar o livro (YOUNG, 1997, p. 55).

A partir do momento em que encontra a fotografia da mulher em quem deseja se transformar, tudo começa a fluir positivamente para a realização dos seus planos de mudança. A imagem estampada na foto causa em Carina um desejo imediato de ser Lee Miller. Contudo, ser igual à modelo da foto não lhe é suficiente, ela desejou além, ser a outra. Para isso, ela transforma seu corpo em cada detalhe e, junto às transformações físicas, sua identidade também é transformada. Para Novaes (2011):

O poder da imagem ideal, que sugestiona o sujeito, se passa a partir de uma referência ao corpo do outro e de sua presença. A perspectiva com uma imagem totalizante, idealizada e controlada está, aparentemente, na origem do tratamento que alguns de nossos contemporâneos, em resposta impõe a seus corpos (NOVAES, 2011, P. 483).

Com tais considerações, Novaes assegura que a eterna busca pela imortalidade transforma o corpo numa encenação de uma obra de arte. Nessa busca, o indivíduo deseja romper com a finitude, com todos os males que o afligem e com a ideia de morte. Na atualidade, o corpo tornou-se objeto estético e passou a ganhar valor como obra de arte. Nessa visão, o indivíduo procura romper com sua condição humana, para tornar-se criatura assujeitada. É referente à ideia de rompimento com a finitude que Carina vê seus ideais de transformação. Conforme afirma Xavier (2007, p.108), “a narradora de *A sombra das vossas asas* apresenta todos os passos da paixão de Carina para atingir seus objetivos: de forma obcecada, cega, transformando seus planos em um processo doloroso, que a levará ao auto sacrifício”.

Mas afinal quem é Lee Miller? De quem se trata a modelo da foto? Será ela uma personagem fictícia, criada para o momento da fotografia, ou uma personagem midiática que realmente existe? Para que conheçamos essa personalidade inspiradora da nova identidade de Carina, é necessária uma breve apresentação de Lee Miller, a modelo da foto, em quem Carina deseja se transformar. As informações a respeito dessa modelo Lee Miller foram extraídas do site abaixo citado.

Elizabeth Lee Miller<sup>6</sup> (1907-1977) não é apenas um ser de papel. Nasceu em Nova York. Seu pai era um fotógrafo e ela, sua modelo; também aprendeu com ele a arte de fotografar. Mais tarde, tornou-se modelo para a revista *Vogue* americana. Mulher de grande beleza, encantou Nova York e Paris nos anos de 1930 e 1940.

Ao lado de Man Ray<sup>7</sup>, fotógrafo surrealista, desenvolveu as técnicas da fotografia surrealista, feita mais de sombras que de objetos nítidos, de despojamento com alto nível de plasticidade estética. Atuando ao lado dele, inicialmente como sua assistente e, posteriormente, como sua amante, foi também sua modelo, tendo sido considerada pelos críticos a precursora deste estilo de fotografia. Além de Man Ray, Lee Miller serviu de modelo e objeto estético para Jean Cocteau e Picasso. André Breton e Max Ernest também têm trabalhos sobre ela.

Sua biografia a aponta como uma mulher à frente de seu tempo, ousada como poucas. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi a única mulher credenciada pelo exército americano a estar presente nos fronts europeus em Buchenwald e Dachau, atuando como correspondente para a revista *Vogue* inglesa e registrando os horrores do nazismo. Teve uma vida social, afetiva e profissional bastante movimentada. Mulher de rara beleza e grande talento como modelo e fotógrafa, teve inúmeros admiradores, amantes e protetores. Casou-se duas vezes e teve apenas um único filho, Antony Penrose.

Com vida amorosa acidentada e atuação na Segunda Grande Guerra, Lee Miller destacou-se, inegavelmente, como um ícone de beleza. Deixou um grande legado para a

---

<sup>6</sup> <http://www.leemiller.co.uk>. Acesso em 13/05/2013.

<sup>7</sup> <http://www.ideafixa.com/os-retratos-de-man-ray>. Acesso em 13/05/2013.

Man Ray nasceu na Pensilvânia – Estados Unidos, no dia 2 de agosto de 1890. Foi fundador do grupo Dadaísta em NY, junto com Marcel Duchamp. Logo se conectou ao movimento surrealista de pintura ao lado de Salvador Dalí. Trabalhou como fotógrafo para financiar a pintura e, com a nova atividade, desenvolve sua arte, a radiografia ou fotograma, criando imagens abstratas. Anos mais tarde declarou que não há como comparar fotografia e pintura, pois a pintura se refere a coisas imaginadas e a fotografia reproduz coisas que já existem. Percebeu que gostava mesmo era de fotografia e a ela se dedicou produzindo uma fotografia com um refinado toque de arte que somente suas mãos souberam criar. A onze de novembro de 1976, faleceu em Paris, sem contar com o reconhecimento pela grandeza de sua arte.

humanidade: sua sensibilidade e coragem aliadas ao seu talento de mulher, enquanto modelo e fotógrafa, enquanto profissional. Foi, sem dúvida, uma artista.

Encantada pela imagem desta artista, a protagonista do romance *A Sombra das Vossas Asas* nela se inspira para dar o passo decisivo que levará à transformação de sua identidade, conforme podemos observar nessa parte do romance:

Carina sentou-se no sofá e começou a folhear, impaciente todas as páginas. Só que não encontrava a foto, nenhuma delas. Quanta agonia. Teria sido delírio? Quando estava ficando quase histérica, percebeu que havia passado, entre umas folhas, esse rosto perfeito. É, era ela. Lee Miller, 1930. Carina seria igual àquela mulher. Não queria nem saber, estava decidido. Queria ser Lee Miller. E nunca mais um fotografozinho idiota iria maltratar seus sonhos. Nunca mais ninguém iria maltratar seus sonhos. Inclusive o fotografozinho idiota iria cair a seus pés. Choraria pelo seu amor. Desejaria ter filhos com ela. Carina arrancou cuidadosamente as cinco páginas e foi procurar pelos sapatos. Ela os calçou e voltou à rua, levando consigo suas cinco páginas. Quando voltou para casa, trazia um envelope com 50 cópias de Xerox. Dez de cada foto. Cinquenta vezes Lee Miller. Que foram espalhadas estrategicamente pelas paredes. Carina fez das cópias seus novos espelhos. E quando escovava os dentes, de manhã, podia olhar Lee e se admirar. Não receava encontrar-se no espelho do elevador ou no reflexo de alguma vitrine no meio da rua. Não. Não tinha o que temer. Pois aquela que acharia não seria ela. Ela era Lee Miller. E, com o tempo, não apenas ela se veria tal qual a outra, mas todo mundo (YOUNG, 1997, p.56).

Movida pelo desejo de vingança, Carina revela-se firme quanto aos ideais de transformação pela disciplina que mantém quanto a seu corpo e pelo aprendizado relativo à cultura, para atingir todos os seus objetivos. Para Wels (2005, p. 784), “é também um corpo previsível e bem-sucedido através da prática de seu regime. Baseado no consumo, torna-se tão óbvio quanto os objetos adquiridos por ele”. O desejo de transformação pelo qual ela é movida faz com que discipline o corpo e a mente em favor de seu ideal.

Após a realização das diversas cirurgias plásticas, dieta e o aprendizado sobre cultura e arte, aliados ao seu grande poder de sedução, agora o que esta nova mulher tem a fazer é partir para a conquista de Rigel Dantas. Para atingir o sucesso absoluto, será valioso este último item, “poder de sedução”, o mais fundamental de todos os atributos para a conquista do fotógrafo.

A literatura contemporânea, representada nesta pesquisa pela romance *A sombra das vossas asas* (1997), da escritora Fernanda Young, traz em seu enredo a criação do duplo, a fim de representar a subjetividade da personagem em análise. De acordo com João Emeri Damsceno, em *O homem duplicado*:

A temática do duplo tem sido uma constante construção de diversas obras literárias e um dos primeiros a teorizar a temática sobre o assunto foi o psicanalista austríaco Otto Rank, na obra *O duplo*, publicado em 1914, que utilizou os conhecimentos psicanalíticos para tentar justificar alguns posicionamentos de como a duplicidade ocorre na literatura. Em sua pesquisa existe uma análise dos fenômenos psicológicos e de patologias de vários autores, o que justificaria a existência dos duplos e a necessidade de atingir outra forma de vida. Os desvios de personalidade dos autores, o narcisismo, a dualidade entre corpo e alma e o culto aos gêmeos são citados por Rank por serem utilizados nas obras de vários escritores para compor elementos da duplicidade nesses textos. (DAMASCENO, 2010, p.21).

O duplo na literatura tem, em sua maioria, origem no fantástico. A exemplo de alguns escritores imortais, criadores do duplo na literatura, concederemos especial destaque para Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray* (1989), e Edgar Allan Poe, em *William Wilson* (1981), aos quais recorreremos para apresentarmos esse fenômeno. Não podemos deixar de citar outros nomes<sup>8</sup>: Dostoiévsky, Hoffmann, Andersen, Stevenson, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud, entre outros, criadores dessa temática em suas produções literárias. Mais recentemente, encontramos representações do duplo em Borges,<sup>9</sup> Pessoa<sup>10</sup>, entre tantos que poderiam ser aqui citados.

Para falarmos do duplo na literatura, recorreremos aos dois clássicos acima citados, por eles conterem os elementos primordiais para tratar dessa questão. De acordo com Leyla Perrone Moisés, em *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1989, p. 175): “A permanência dos grandes nomes no cânone ocidental, no campo da edição e da difusão, deve-se a múltiplos fatores; um desses fatores foi o empenho dos escritores-críticos modernos em mantê-los presentes nos debates literários e comunicá-los aos mais jovens.” Entende-se com essa autora que o escritor cria seus precursores, daí retomá-los para comunicar o que produziram aos mais jovens, por produzirem inspiração a eles. Conforme afirma ainda essa mesma autora, procedeu-se a uma revisão do passado, ou seja, os clássicos continuam atuais em nossa era.

Nesse romance, a criação do duplo deve-se à necessidade do desdobramento da identidade da protagonista Carina, que, apaixonada por sua imagem, no contato com o outro se descobre feia e fora dos padrões estéticos corporais (gorda). Para atingir em seu corpo o modelo ideal exigido pelos padrões estéticos da atualidade, decide transformá-lo, assim como sua identidade, no corpo e na identidade de outra pessoa, Lee Miller.

---

<sup>8</sup> Dostoiévsky – *O duplo* (1846); Hoffmann – *A imagem perdida* (1817); Andersen – *A sombra* (1845); Stevenson – *O médico e o monstro* (1886); Maupassant – *A Orla* (1984); Baudelaire – *O duplo* (1968); Rimbaud – *Poesia completa* (1994).

<sup>9</sup> Borges – *Obras completas* (1974).

<sup>10</sup> Fernando Pessoa e seus heterônimos: Alberto Caieiro (1889), Ricardo Reis (1887) e Álvaro de Campos (1890).

Não satisfeita em apenas parecer com ela, à medida que vê os resultados de sua transformação, mais se apaixona pela imagem da outra. Ao término de todas as alterações estéticas pelas quais passará, afirmará ser a outra, e ambas uma só pessoa, adotando até seu sobrenome. Isso faz com que crie para si outro corpo e outra identidade, sobrepondo-se a ambos.

Mais tarde, sua nova identidade à imagem e semelhança de Lee Miller será seu ponto de conflito. Não no sentido de perseguição, mas de rivalidade. De acordo com João Emeri Damasceno em *O homem duplicado* (2010, p. 21): “o duplo perseguidor pode ser definido como um animal, um monstro, uma imagem no espelho, um retrato, uma fotografia, ou como gêmeo que trai o irmão, usando da ameaça e da força física para aniquilar o outro.” No caso de Carina, seu duplo trata-se de uma fotografia; de uma imagem para a qual dá vida em seu corpo, inscrevendo-a nele por meio da realização da cirurgia plástica.

Com essa transformação, é como se Carina tentasse inscrever em sua pele a eternidade, paralisando o tempo e todos os efeitos que causam o envelhecimento, em um momento único e eterno, que não conhece a decrepitude, nem tampouco a morte. Mas, de acordo com Jeudy (2002), evitar os efeitos do envelhecimento da pele não é tarefa tão fácil assim:

É mais fácil representar as formas de um corpo do que a própria pele. Enquanto superfície, a pele parece ser um meio possível da representação sem ser por essa razão representável. A pele, como invólucro do corpo, aparece como uma superfície com textura singular, as variantes de sua cor, e como um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas do corpo. (JEUDY, 2002, p. 83).

A protagonista do romance tenta, por meio da cirurgia plástica, alterar as formas de seu corpo, modelando-o de acordo com um modelo padrão exigido pelo mercado consumidor. E, juntamente com os recursos da cirurgia plástica, também consome uma parafernália de produtos destinados à estética corporal, que vão desde cremes a produtos alimentícios para a realização de uma dieta rica e balanceada, no sentido de manter a saúde, o vigor, a beleza e a juventude do tecido que reveste seu corpo: sua pele; também recebe retoques do bisturi do cirurgião plástico, ao moldar suas formas físicas, com cortes, incisões e retoques.

Ao nos referirmos à criação do duplo, a literatura, desde épocas passadas, privilegia os leitores com autores consagrados, como os já citados. Mas o duplo, ou a dupla personalidade, tem sua origem na Antiguidade, nos mitos clássicos da Grécia, ao que Otto Rank, em *O duplo* (1939), compara ao narcisismo:

Não podemos admitir que seja por mero acaso, na mitologia Grega, ou em outra parte, que o significado mortal do Duplo esteja intimamente ligado ao Narcisismo, porquanto sabemos que a ideia da Dupla Personalidade (sob todos e quaisquer pontos de vista) se originou completamente do amor à própria Personalidade. (RANK, 1939, p. 124).

Segundo Rank, a dupla personalidade tem suas raízes fincadas no passado remoto, surge no folclore, nas superstições e antigos costumes religiosos. Faz parte da tradição e da cultura. A literatura a mantém viva, estabelecendo um elo entre o passado e o presente, pelo decorrer do tempo. O amor a si mesmo, à própria imagem refletida, é a origem do duplo. Ele aponta ainda que o duplo pode estar associado à personalidade dos autores, que, por meio da criação de seus personagens, realizam uma catarse própria, criando sua dupla personalidade. A essa suposição, necessita-se averiguar elementos biográficos em prejuízo da obra. Em nossa pesquisa, não nos reportaremos a essa questão.

O desejo de romper com a finitude do corpo perpassa o indivíduo ao longo de sua história. Romper com a morte, ou com os efeitos que o levam a esse fim, é, em todos os tempos, o maior desejo da humanidade. O romance e o conto se reportam ao narcisismo das personagens em seu elevado apego a uma vida cheia de prazeres, luxúria, vaidade e apego extremo à riqueza, ao materialismo e à efemeridade deste mundo.

Sobre o conto *William Wilson*, Ana Maria Agra Guimarães, no ensaio *William Wilson: o retorno do significante* (2012, p. 8), classifica o duplo como: “Voluntarioso em sua forma de fetiche é convidativa para todos os seres humanos, entretanto, só chegamos ao princípio de realidade contornando a pulsão de morte. É um simulacro que se desdobra em ofertas desenfreadas, fetichizadas”. Afirma ainda que Wilson, seu duplo, é um soco no egoísmo narcísico do personagem narrador, pois ele aponta e condena todos os seus defeitos.

É instigante o fascínio que a imagem da fotografia causou na protagonista do romance em estudo. Curiosa, ateu-se à reportagem sobre a modelo da foto e foi possível descobrir que a modelo não é apenas um ser de papel, mas um ser cuja história deixou um marco para a posteridade: além de modelo, Lee Miller foi também uma grande artista e uma grande personalidade. Essa descoberta deixou Carina extasiada diante da reportagem.

Arrebatada por essa imagem, pela sua beleza e jovialidade, a paixão foi instantânea. Em seu íntimo, desejou ser igual a ela. Igual só não basta, desejou ser ela mesma a modelo da fotografia da década de 1930, de carne e osso, de corpo e alma, reavivada em cada detalhe, em nossa era contemporânea. Vários pensamentos devem ter passado pela cabeça de Carina a partir daquele momento tão revelador, com novas ideias para sua transformação. Foi Lee Miller, a modelo da fotografia, a responsável pela metamorfose da

qual se originará a nova identidade de Carina. Isso permite-nos uma retomada ao ritual que dá sentido ao mito, segundo Brandão J. (1987):

Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram “nas origens”, porque conhecer os mitos é apreender o segredo da origem das coisas... Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque “voltar às origens é readquirir forças que jorraram nessas mesmas origens”. (BRANDÃO, 1987, p. 39).

Então, ratificamos com o autor que o retorno ao passado permite ao indivíduo conhecer suas origens, que o levam ao autoconhecimento. Carina era apaixonada por sua imagem até conhecer o fotógrafo Rigel e saber o que ele pensa das moças gordas, como ela, que sonham em ser modelo. A partir do momento em que a revelação do fotógrafo a faz consciente de que não corresponde aos padrões exigidos para a carreira de modelo, por ser gorda, deseja transformar-se para adequar-se aos padrões de beleza exigidos pela era atual. Ao descobrir a modelo da fotografia, apaixonou-se pela imagem da outra. Naquele momento foi arrebatada, houve um retorno ao seu passado, à origem das coisas, ao conhecimento de si mesma, porque a imagem foi ao encontro seu subconsciente, às suas origens, revelando-lhe mais do que a simples estampa, algo que ela não saberia explicar.

Um turbilhão de novas ideias passa a povoar sua mente em relação à descoberta surgida das cinco páginas daquele livro de arte. A partir da visualização da modelo, Carina adquire uma maior consciência de si mesma, visto que, nessa altura de sua vida, em que estabeleceu contato com o mundo exterior, já é possível manter um posicionamento de sua situação, dos planos que deseja realizar com a mudança de seu corpo, ao criar um estereótipo a partir de Lee Miller: utilizando-se dos recursos da cirurgia plástica para atingir seus ideais de perfeição, apresentando seu novo corpo ao olhar exigente do público contemporâneo. Segundo Joana de Vilhena Novaes, no ensaio *O intolerável peso da feiura: sobre as mulheres e seus corpos* (2013):

O olhar público que explora a anatomia humana é o mesmo que realiza ao extremo sua ampliação, dissecando e fragmentando o corpo do outro. Por meio dessa dissecação, que é feita nos mínimos detalhes e com toda a acuidade que a tecnologia permite, chega-se a um nível de controle e conhecimento sem precedentes na História. (NOVAES, 2013, p. 56).

Para cada período, há exigência de um modelo de corpo a ser cultuado. O período atual amplia ainda mais as exigências a esse padrão corporal direcionado especialmente às mulheres, disponibilizar dos mais eficientes recursos tecnológicos utilizados pela medicina

estética, cirurgia plástica, a fim de remodelar partes do corpo, antes horrível e disforme, transformando suas formas em belas e perfeitas, dando-lhe nova vida e novas formas de sociabilidade.

A aparência corporal é hoje o maior valor individual dos sujeitos. Segundo Novaes (2013 p.59): “A imagem toma o lugar do sujeito, e, sem perspectiva de si mesmo, não há identidade possível, ele torna-se estrangeiro em seu próprio corpo, alienado em si mesmo, pois existe somente como imagem.”. Essa afirmativa denota que o indivíduo é hoje em nossa sociedade apenas um amontoado de peles e ossos, numa essência vazia, na qual é representado com a imagem de simples objeto, sob o qual se inscrevem a representação do sujeito, sem, contudo, haver uma identidade possível para ele. É nessa contextualização que se encontra Carina na busca pela própria identidade.

Ao descobrir-se gorda, ela pensa lipoaspirar toda gordura que incomoda suas formas físicas, desde suas bochechas, o queixo, as costas, o quadril, os glúteos e as pernas. Com a lipoaspiração, assim, deverá ser eliminada toda gordura existente a mais em seu corpo, para tornar-se magra. Com a dieta e os exercícios cumpridos com extremo rigor, deverá emagrecer ainda mais. Lee Miller, a modelo da fotografia, fornece-lhe toda a referência de que precisa para mudar seu corpo e identidade. Deverá se transformar à semelhança da outra. Ser a outra. Dessa forma, deverá ser o procedimento de sua transformação.

O espelhamento em uma modelo antiga da década de 1930 sugere uma volta às origens de Carina. Origens que ela não conhece. A imagem da modelo estampada na fotografia remete-a inconscientemente a um duplo anterior. De acordo com Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff, no ensaio *O dualismo* (1989), no qual analisam o duplo em Dorian Gray:

Todo duplo anterior evidencia que o transcurso do tempo é cíclico, uma vez que com ele retorna o já ocorrido. Onde se aceita sua existência, não há evolução no sentido linear, ascendente, de progresso. A vida passa a ser, geração após geração mera redundância. Toda conduta se converte em um fato repetitivo. Todo aquele que dá um passo, dá o passo que o outro já deu. O tempo opera circularmente, e cada vez que se presume avançar, na realidade se está indo em direção a um reencontro com o passado. (KALINA e KOVADLOFF, 1989, p. 66).

Para os referidos autores, Dorian Gray retorna ao seu duplo anterior ao caminhar por entre a galeria de fotos de seus antepassados. Assim pode-se estabelecer um paralelo entre o romance *O Retrato de Dorian Gray* e o romance *A sombra das vossas asas*; observamos que em nenhum momento a narradora do romance menciona a existência de qualquer fotografia dos familiares (antepassados) de Carina, de seu pai ou mãe. Mas, como conviveu até os dezenove anos com seu pai, perdendo-o recentemente, não havia necessidade de

relembrar sua fisionomia. Da mãe sim, havia. Sua vida teve sempre um vazio causado pela morte dela; em vão tentou buscá-la em outros rostos, em outras famílias, em outras mulheres, sem, contudo, nunca esse vazio ter sido preenchido.

O encontro com a fotografia de Lee Miller foi fundamental para fornecer-lhe a referência de que precisava para preencher o vácuo de sua inconsistência pessoal.

A modelo da fotografia e a reportagem que a acompanha seria o ideal de mãe para ela, tão perfeita nas características físicas como intelectuais. São a essas características que Carina se apega para tentar, ao máximo, se parecer. Assim foi para Carina, que tanto tentou buscar em seu passado alguma memória no sentido de lhe fornecer uma direção aos seus planos futuros, encontrando somente algumas peças de bakelite. Porém, no contato com o mundo, o destino cuidou para que se deparasse com a fotografia de Lee Miller, para lhe dar a imagem perfeita para sua transformação. As semelhanças entre Carina e Lee Miller vão surgindo à frente de seus olhos à medida que explora seus traços, conforme podemos observar nesse trecho do romance:

Realizar sua meta estética iria requerer imensas doses de boa vontade e ajuda da ciência. Mas ela estava segura do resultado positivo de sua investida, pelo simples fato de ter os olhos da cor dos de Lee. Assim como os cabelos eram da mesma qualidade. Os de Carina bem mais louros, mas isso não seria um problema. Isso foi, aliás, o primeiro empecilho que resolveu. (YOUNG, 1997, p.56).

Além de terem a mesma cor dos olhos e possuírem os cabelos da mesma qualidade, necessitando apenas de adequá-los à cor, ao corte e ao penteado semelhantes à Lee Miller, a altura das duas também era muito próxima uma da outra. Possuíam ainda o mesmo tom de pele. Essas primeiras referências foram fundamentais para sua transformação. Seu primeiro passo foi para a mudança nos cabelos: o corte, a mudança de cor para atingir a tonalidade dos cabelos de Lee Miller e o novo modo de penteá-los. Depois, deveria emagrecer para adequar seu corpo ao da modelo da foto, pois era uma moça roliça e desajeitada até então.

Segundo a narradora, Lee Miller tinha um queixo pequenino, bem delicado. Seu rosto era magro, e o queixo conseguia ser pontudo, dando ao maxilar uma excelente definição. De perfil, Lee Miller apresentava um queixo em harmonia com o resto do rosto, e chegava a ser quase perfeito, como o de uma escultura clássica. Se para a cor dos olhos, o cabelo e o tom de pele ela já os possuía iguais, dar um jeito nos traços do rosto para serem idênticos aos dela seria uma tarefa designada ao melhor cirurgião plástico de que Carina já ouvira falar.

Suscitar em si a outra, numa época em que a tecnologia em tudo favorece ao sujeito, não foi tarefa difícil, pois, além de todos os recursos científicos no campo da cirurgia plástica, o momento atual oferece uma infinidade de produtos, programas e receitas de como atingir o corpo desejado; basta ter dinheiro, tempo e doses de boa vontade. Para isso, ela estava munida de todos os requisitos necessários para realizar sua transformação. Mas, no caso de Carina, somente atingir o corpo desejado tem outra conotação: o corpo desejado deve ser igual ao da modelo encontrada no livro de artes de Man Ray, Lee Miller, sua musa inspiradora.

Além de todas as transformações sofridas em seu corpo, Carina também procura adquirir conhecimento no quesito arte e cultura. Torna-se alegre e falante para conquistar Rigel e vingar-se dele. Enfim, as transformações não acontecem somente em seu corpo, mas nos modos de se comportar, de se vestir; assume hábitos bem diferentes daqueles de antes de tornar-se outra mulher. No lugar da antiga Carina, surge outra, belíssima, segura de si, inteligente, despudorada e sedutora, cujo encanto seduz a todos os olhares. Seu corpo e identidade de antes serviram apenas para abrigar as transformações que originaram a outra, 100% planejada.

Carina, já transformada, conquistou Rigel, juntos, na convivência de namorados e amantes, ela: “mostrava-se cada dia mais esquisita – para não dizer esquizofrênica. Algumas semanas antes do casamento, ele já suspeitava que a futura esposa não tinha controle sobre suas emoções.” (YOUNG, 1997, p.64) Entretanto, estava apaixonado, não daria ouvidos a si próprio. Ela foi revelando uma identidade em crise pelos seus ataques, ciúme doentio pela ex-mulher e pela filha dele; o ciúme de suas ex-namoradas e a perseguição a elas. Isso fez com que o fotógrafo visse seu descontrole emocional, mas a paixão o deixara cego de amores pela linda jovem de corpo escultural.

Ao planejar as transformações pelas quais passaria para atingir seus objetivos de vingança a Rigel, Carina previu apenas acertos. Tudo deveria sair como ela havia planejado: detalhe por detalhe equacionado em quatro cadernos. Porém, ao estabelecer contato com o fotógrafo Rigel e as outras pessoas ligadas a ele, ou não, no convívio social diário, seus sentimentos e emoções traíram-na. Ela não planejou o controle de si mesma para deixar transparecer apenas os sentimentos de sua nova identidade.

O fascínio exercido pela outra, Lee Miller, conquistou o amor de Rigel. Isso foi demais para ela. O confronto se estabeleceu entre as duas identidades, entre Carina e Lee Miller, seu duplo. No papel, ela não contava com esse impasse. A disputa entre as duas dá-se pelo amor do fotógrafo à sua nova identidade, não a ela, a gorda que ainda era, mas a outra, a

criação planejada. Estava estabelecido o confronto entre as duas identidades, uma sobrepondo-se à outra, provocando cada vez mais seu descontrole emocional em ataques constantes a ele e a outras pessoas, até tornar insustentável a convivência entre os dois.

O que Carina não previra é que seu duplo tomaria o seu lugar, a outra identidade foi planejada para isso. Mas ela não se ateu a esse detalhe tão importante em seus planos de vingança. Conforme Kalina e Kovadloff (1989, p. 41): “Concebido sempre como uma criação alheia, o outro nada é em si mesmo. Suas emoções, suas necessidades, nada significam para aquele que nele vê seu duplo. A dualidade justamente o condena a não ser outra coisa que mero depositário de projeções.” Sua identidade, tão bem planejada, interceptou os sentimentos de amor de Rigel, que deveriam ser para ela, mas, a outra, seu duplo, não deixou. Carina é, então, depositária de seu egoísmo narcísico.

No desfecho do romance, Carina é forçosamente separada de Rigel. Seu desequilíbrio faz com que ele veja nela a impossibilidade de viverem juntos, pois ela conseguiu transformar suas vidas em verdadeiro inferno. Apesar de tudo isso, Rigel, seu marido e protetor, concede-lhe uma chance de viver, ao interná-la em um sanatório. Apesar dos ciúmes que sentia da outra, seu duplo, ela não se matou, como fizeram os protagonistas William Wilson, do conto homônimo de Edgar Allan Poe, e do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que, não suportando mais conviver com seus duplos, puseram fim às próprias vidas, suicidaram-se. Ela tem uma nova chance de viver e, quem sabe, consertar os estragos que fez em sua vida.

Desnorteadado, com a vida em frangalhos, as roupas feitas em tiras e demais pertences pessoais estilhaçados pelos ataques nervosos de Carina, desesperado, Rigel chora de saudades dela. Sente falta da loucura dela presente nele e não consegue mais viver sem ela, como podemos ver nesse trecho do romance:

Não suportou alguma coisa, possivelmente essa ausência do inferno do outro. Pensou que estava internando o maluco que morava dentro dele, e ficou com algo mais tenebroso, muito mais assustador. Imagine só a cilada que é pretender se ver livre de uma parte de si no outro – e ao se desvencilhar da loucura dela, que estava nela, ele teve que encarar sozinho a loucura dele, nele. (YOUNG, 1997, 266/267).

A narrativa do romance, compara-se ao conto *Branca de Neve e os sete anões*, no qual a madrasta toma uma poção mágica, que ela mesma prepara para atingir seu alvo, tornando-se irreconhecível, para matar a princesa, por esta ser jovem e bela, motivo esse ameaçador à rainha temerosa de perder seu lugar, por estar velha. Em *A sombra das vossas*

*asas*, Carina fez de seu corpo e sua identidade, na era atual, a própria poção mágica formulada pelo bisturi da cirurgia plástica, utilizada para atingir seu alvo, sem ser reconhecida. Ela mesma foi o veneno, a droga, da qual Rigel ingeriu em doses diárias, nos poucos anos em que conviveram, até lhe causar total dependência, e, conforme ela previra, causar-lhe a destruição total. Esse foi o preço que Rigel pagou por um dia tê-la desprezado.

Prova-se, com isso, que a protagonista teve seu plano de vingança concluído ao despertar nele tamanho amor. Mas, assim como o fotógrafo Rigel, Carina foi também atingida pelo seu próprio veneno, ingerido em pequenas doses diárias, na convivência dos dois, por saber o tempo todo que o amor que lhe fora devotado não havia sido para ela, mas para a outra. Isso foi duro demais para Carina, conviver com a rival que ela mesma criou.

Pouco tempo depois de tê-la internado, e movido pelo poder de dependência que Carina havia criado nele, Rigel volta ao sanatório, retirando-a de lá. De volta para casa, ela parece constrangida e, mesmo nessa situação extrema, ela continua apegada à aparência, como se isso ainda fosse tudo. Não parece se importar com os motivos que levaram-no a interná-la, preocupa-se apenas com a forma como está vestida, tão sem beleza, na circunstância de interna num sanatório. Dentro do carro, os dois seguem silenciosos, num caminho que somente o destino saberá onde vai dar.

Carina, a órfã mimada, cercada de cuidados pelo pai, ao crescer, não admite ser contrariada em seus desejos. Torna-se uma mulher fria e caprichosa, que deseja a morte do pai para receber sua herança. Simula uma batida de carro envolvendo Rigel e ela. Pretende, desse modo, chegar até ele, depois conquistá-lo como parte da vingança que deverá ser sua destruição, causando-lhe sofrimento e total dependência dela, mas se trai em seus planos de vingança. Consegue realizar seu intento, porém, torna-se presa na própria armadilha.

Para isso, seu corpo e sua identidade recebem cargas de alterações tão profundas que Carina inscreve sobre sua pele um novo corpo. Sua identidade, por meio da criação da outra, transforma-se em nova identidade para abrigar a nova mulher, agora transformada.

Com o que ela não contou em nenhum momento é que a outra, seu duplo, tomaria para si toda a atenção, afeto e amor de Rigel. Ela não conseguiu romper com seu passado de menina gorda, desajeitada, sem nenhuma autoestima, que dentro de si ainda era, o que lhe gerou uma profunda crise de identidade. Todo o sofrimento físico pelo qual passou para adequar seu corpo ao padrão do corpo da outra, a cultura que adquiriu, não foram suficientes para dar-lhe o equilíbrio, amor e a autoestima que tanto desejou. Ao contrário, só fez aumentar sua infelicidade e a daquele a quem amou desde o primeiro instante em que viu. Sua criação, idealizada para ser perfeita, torna-se sua rival ao tomar o seu lugar diante do outro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, como linguagem estética a serviço da humanidade, por possuir a sensibilidade e o poder de absorver as inquietações e a subjetividade humana, reproduz seus desejos e conflitos existenciais, revelando na ficção fatos que em muito se aproximam de nossa realidade. A literatura, especificamente no caso em que se refere à imagem feminina, constitui o campo ideal para analisar particularmente a problematização do corpo, do erotismo e da identidade em nosso tempo atual.

A proposta deste trabalho foi abordar de que forma a personagem feminina relaciona-se com a imagem de seu corpo, dentro da ficção contemporânea. Para isso, utilizamos como corpus o romance *A sombra das vossas asas* (1997), da escritora Fernanda Young, pelo fato dessa autora ter produzido uma ficção reveladora de uma imagem feminina gerada a partir dos padrões de beleza propagados pela mídia atual.

Como profissional atuante na mídia televisiva, cujo foco é a imagem, nota-se nessa autora uma fixação pela imagem corporal. Sua literatura é reveladora da paixão pela imagem, especificamente a feminina, para a qual se voltam todos os holofotes, dita-se padrões estéticos a serem seguidos em um tempo em que se apregoa o máximo de liberdade para o indivíduo, a mulher encontra-se aprisionada ao seu próprio corpo. Encontramos subsídios relevantes para essa temática em Le Breton (2003); Vigarello (2006) e Novaes (2011), entre outros.

Intencionamos neste trabalho apresentar a escritora Fernanda Young e sua fortuna crítica ao público leitor e aos escritores críticos. Isso foi feito no sentido de dar à sua obra uma maior visibilidade, por considerarmos que a crítica ainda não dedicou a seu trabalho a atenção merecida, relegando-o ao silêncio. Foram encontrados poucos estudos referentes a essa escritora, entre eles estão algumas pesquisadoras de literatura de gênero, como Xavier (2007), Wels (2005) e Borges (2012). Para a questão da autoria de Fernanda Young, da autorrepresentação feminina, voltamos o olhar para o passado, desde a época em que a mulher conseguiu ao poucos inserir-se nesse espaço da autorrepresentação até chegar aos dias atuais. Para isso, valemo-nos de Foucault (2012); Delcastagné (2007); Barthes (1984), entre os demais.

Acredita-se que sua invisibilidade por parte da crítica especializada ocorra devido a vários fatores. Entre eles está o fato de ela escrever roteiros para a televisão, isso, visto por um olhar mais crítico, influencia sua literatura pela carga de valores efêmeros, sem atender a

um estilo que marque uma época. Também há o fato dela apresentar um visual polêmico, ser adepta da cultura pop e pelas suas declarações controversas. Sua literatura apresenta uma linguagem simples, de fácil entendimento, que consegue captar a atenção do leitor. A escritora se utiliza de termos chulos, que ao nosso ponto de vista são desnecessários em sua obra, porém, o emprego desses termos não causa prejuízo ao enredo; isso deve ser visto como necessário à autora no momento de sua criação. Diante de tudo isso, ela continua no mercado editorial com uma expressão autoral autêntica, sem mudar seu estilo, atinge altos índices de vendagem.

Em nossa era contemporânea, em que as identidades já não podem mais ser fixas, o indivíduo passa por constantes alterações identitárias, como é o caso da protagonista Carina, deste romance, que, ao constatar, diante do outro, que sua imagem não corresponde ao modelo estético corporal ditado pela mídia atual, decide transformar seu corpo e sua identidade, para ter aceitação nesse mercado cada vez mais exigente. Para isso, ela decide transformá-lo, valendo-se de todos os recursos tecnológicos no campo da medicina estética, da cirurgia plástica, da cosmetologia, dos suplementos alimentares, do vestuário, para munir-se dos atributos físicos, estéticos e culturais necessários para atingir o padrão de beleza ditado pela mídia atual, no sentido de atender ao mercado consumidor.

A partir dessa análise e descrição de como é vista a imagem corporal feminina em nossa sociedade atual, representada nessa obra, verificou-se que esta ficção em muito se assemelha à realidade. Disso depreende-se que Fernanda Young criou um universo referencial para a estética corporal feminina, que permite ao leitor conhecer o universo no qual circula essa imagem, no âmbito social e cultural que formam sua identidade. Ela mostra o romance sob mais de uma perspectiva. Às vezes o enredo é contado sob a perspectiva de Carina, outras vezes sob a perspectiva de Rigel. Os olhares dos dois sobre a história às vezes se cruzam.

O enredo desse romance não apresenta linearidade e a narrativa tem uma grande carga humorística. Essas características são encontradas em outras obras desta autora. O romance *A sombra das vossas asas* é marcado por personagens que apresentam uma psique muito forte, pelas suas loucuras e questionamentos psicológicos. Os dois protagonistas, Carina e Rigel, apesar de parecerem muito simples, são muito complexos, apresentando reflexões profundas da vivência de cada um deles.

Fernanda Young produz uma literatura que vai de encontro ao público, ao retratar ficcionalmente a realidade circundante, pois, retrata a identidade feminina e sua subjetividade ao tratar de valores que fazem parte de nossa sociedade no tempo presente, como a cultura do corpo. Uma cultura massificante, à qual a mulher encontra-se aprisionada, num tempo em que

apregoa-se o máximo de liberdade para o ser humano. Ao corpo feminino, estão atreladas as imposições de uma sociedade machista, que vê a mulher representada pelo seu corpo e não por suas qualidades individuais e intelectuais, mesmo no século XX.

Esta pesquisa possibilitou-nos falar ainda da liberdade de expressão, de voz e vez, por séculos negados às mulheres. As barreiras de silêncio que lhes foram impostas ao longo do tempo são rompidas aos poucos, marcando um período obscuro de sua existência, em que estiveram relegadas a simples objeto, para saírem desse lugar, no qual não tinham valor de pessoa e revelarem ao mundo sua subjetividade. Ao descortinar esse horizonte, representado unicamente pelo universo da dominação masculina, a mulher faz valer sua voz ao se autorrepresentar; fazendo-se memória de si mesma, deixa de ser memória do Outro.

É nesse campo de representação que se encontra a escritora Fernanda Young. Ao soltar sua voz, aos poucos faz-se ouvir do lugar de sua fala. As editoras com as quais editou e edita seus livros são editoras grandes, que têm autonomia e longo alcance para divulgar seu trabalho, pois atingem um grande público. Com isso, a obra dessa escritora alcança com maior facilidade o público leitor e seu discurso é melhor divulgado. Esse é um dos pontos importantes e positivos aos quais sua literatura está vinculada. Apesar de todas as controvérsias, do silêncio imposto pela crítica ao seu discurso literário, ela continua atuante no mercado editorial, com uma intensa produção.

Esta pesquisa permitiu-nos lançar o olhar para os escritores excluídos, os editores que editam seus livros em editoras menores, com menor alcance do público, e constatar que esses também merecem ser vistos com maior atenção. Essa atenção deve-se aos escritores, seus editores e editoras, pois, realizam um trabalho importante de divulgadores dessas obras, o que lhes permite representarem-se do lugar de sua fala. Se existe uma literatura produzida nas bordas, é porque há uma fluidificação dos significados das coisas e do mundo, um entrecruzar de saberes que se expandem para formar a cultura e a memória; por isso, as vozes excluídas não podem calar-se, merecem ser ouvidas.

## 6 REFERÊNCIAS

- AIRES, Eliana Gabriel. *O conto feminino em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.
- ALVES, Andrea Moraes. Gerações em perspectiva: os sentidos da sexualidade feminina na velhice e na vida adulta. In: GOLDENBERG, Mirian. *Corpo, envelhecimento e felicidade*. (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ARRAES, Guel. Contracapa do livro *Vergonha dos pés*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa, Portugal. Edições 70, 1984.
- BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentizien. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1970.
- BÍBLIA, Sagrada. Salmos. Português. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 70. ed. 1989. p. 703.
- BIGIO, Sandra Moreira de Lima. O corpo interditado: a sexualidade de uma mulher velha em Lygia Fagundes Telles. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- BORGES, Luciana. O desejo como ruptura: apontamentos sobre ficção erótica de autoria feminina no Brasil. In: RISCAROLI, Eliseu (Org.). *Cruzando fronteiras: leituras em Gênero, Literatura e Educação*. Curitiba: Appris, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Izabel, MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaio sobre mulher e literatura* (Org.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. 1 3. Ed. Vozes: Rio de Janeiro 1987.

BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. *A mulher escrita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 2003.

BULFINCH, Thomaz. *O livro da mitologia*. Trad. Luciano Alves Meira. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

COSTA, Marcelo S. *O Efeito Urano: de Fernanda Young*. Entrevista concedida ao site Scream & yell, em 2001. On line. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/fernandayoungum.html>> Acesso em: 20/05/2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação dos grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre v.42 n.4 p. 18-31. 31 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://revistaeletronicaspucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>>. Acesso em: 01/11/2013.

DAMASCENO, João Emeri. Os duplos em Dostoievski e Saramago. Dissertação de Mestrado. Agosto de 2010. 90 p. Programa de Pós-Graduação em Letras, Leitura e cognição da Universidade de Santa Cruz do Sul UNISC.

DESCARTES. Renee. *Méditations métaphysiques*. Paris: PUF, 1966.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas: Edição, comunicação, Leitura*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FLEIG, Mário. O mal-estar no corpo. In: TIBURI, Márcia e KEIL, Ivete (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9 edição. São Paulo: Graal, 2009.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Trad. Aláí Garcia Diniz. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilization*. Paris: Puf, 1971.

GARCIA, Barbosa. Contracapa do livro *Vergonha dos pés*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

GILMAN, Sander L. “Obesidade como deficiência: o caso dos judeus”. *Cadernos Pagu* (23), Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.

GOLDENBERG, Mirian (Org.). *O corpo como capital: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. “A literatura feita por mulheres no Brasil”. In: BRANDÃO, Izabel MUZART, Zahidé L. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; EDUNISC, 2003.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu* (14). Campinas: Unicamp, 2000.

GUIMARÃES, Ana Maria Agra. William Wilson: o retorno do significante. *Revista Aletria* v. 22 n. 1 Jan/Abr. 2012. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2289>> Acesso em 22/10/2013.

HALL, Stuart. *Identidade e Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP e A editora, 2006.

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

JABOUR, Arnaldo. Contracapa do livro *Vergonha dos pés*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

JEUDY, Henry Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983.

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Tecnoprint Ediouro, 1967.

KALINA, Eduardo e KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo: estudo sobre o retrato de Dorian Gray*. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: TIBURI, Márcia e KEIL, Ivete (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

LACAN, Jacques. *O estado do espelho como formador do eu*. In: \_\_\_\_\_. Escritos. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 p. 93-103.

LIEBIG, Sueli Meira. *Narciso acha feio o que não é espelho*. Revista Literafro 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro>>. Acesso em: 15/09/2013.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MARTINEZ, Fabiana Jordão. *De menina a modelo, entre modelo e menina: gênero, imagens e experiência*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2009.

MILLER, Elizabeth Lee. Disponível em: <<http://www.leemiller.co.uk/>> Acesso em: 03/05/2013.

MOISÉS, Leila Perrone. *Altas literaturas: escolha e valor na obra de escritores modernos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

MOURA, Diógenes. A louca debaixo do branco. Disponível em: <<http://www.aloucadebaixodobranco.com.br>>. Acesso em: 02/08/2013.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NOVAES, J. V. Corpo Beleza e Feiura: feminino e regulação social. In: PRIORE, Mary Del e AMANTINO, Márcia. (Org.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

NOVAES, Joana de Vilhena. *O intolerável peso da feiúra: sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC–Rio, 2013.

OLIVEIRA, Nucia Alexandra Silva de. Imagens de beleza... questões de gênero. *Caderno Espaço Feminino*, v. 17 n. 01. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Centro de documentação e Pesquisa em História (CDHIS), NEGUEM. Uberlândia-MG, 2007.

OLIVETTO, Washington. Contracapa do livro *Vergonha dos pés*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 9 ed. Campinas-SP: Pontes Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Discurso e leitura*. Cortez Editora da Unicamp: São Paulo, 1988.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Albert. Lisboa, Portugal: Ed. Livros Cotovia, 2007.

PIÑON, Néida. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

POE, Edgar Allan. *Willian Wilson*. In. \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1981 p. 85-107.

PRIORE, Mary Del e AMANTINO, Márcia. (Org.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira: Literaturas (ou leituras) sem vergonha. *Signótica*, v. 21 n.1 p. 205-217, jan/jun. 2009. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig.Article/view/8626/6106>.> Acesso em: 12 de dez 2010.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2 ed. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

RAY, Man. Disponível em: [http://www. Ideafixa.com/os-retratos-de-man-ray](http://www.Ideafixa.com/os-retratos-de-man-ray). Acesso em: 03/05/2013.

RISCAROLLI, Eliseu. (Org.) *Cruzando fronteiras: leituras em gênero, literatura e educação*. Curitiba: Appris, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. ZINANI, C. J. A. (Org.). *Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade*. Caxias do Sul: EducS, 2010.

\_\_\_\_\_. *Duas mulheres de letras: representação da condição feminina*. Caxias do Sul EducS, 2010.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Patrícia e OLIVA, Osmar. *Sabor e Dessabor: o martírio do corpo em Ruído de Passos e Mas vai chover, de Clarice Lispector*. XII Semana de Letras da UFOP. Pluralidade da Memória: Literatura, tradução e práticas discursivas. De 23 a 26 de outubro de 2012. UFOP – Mariana, MG. Disponível em: <[http://www.ichs. ufop.br/delet/images /Anais/Artigo\\_Velhice2 \\_ Copia.pdf](http://www.ichs.ufop.br/delet/images/Anais/Artigo_Velhice2_Copia.pdf).>. Acesso em: 31/07/2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

STEINER, Jorge. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VALLE, Bárbara. O feminino e a representação da figura da mulher na filosofia de Kant. In: TIBURI, Márcia; MENEZES, Magali de. EGGERT, Edla (Org.). *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo RS: Unissinos, 2002.

VIGARELLO, Georges. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WELS, Erica Schlude. *A sombra das vossas asas: o corpo como rascunho*. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro Faculdade de Letras/UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. Sexo, corpo e estratégias de identificação: a produção midiática de Fernanda Young. In: *Anais do XI Seminário Mulher e Literatura e II Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro: Anpoll UFRJ, 2005.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro, Francisco Alves: 1989.

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

XAVIER, Elódia. O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. (Org.) *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; EDUNISC, 2003.

\_\_\_\_\_. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

YOUNG, Fernanda. *A sombra das vossas asas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *O efeito Urano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vergonha dos pés*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_. *Carta para alguém bem de perto*. Objetiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *As pessoas dos livros*. Rio de Janeiro. Objetiva. 2000.

\_\_\_\_\_. *Aritmética*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dores do amor romântico*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Tudo o que você não soube*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Pau*. Rio de Janeiro. Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *A louca debaixo do branco*. Rio de Janeiro. Rocco, 2012.

**ANEXO**

**Lee Miller** Elizabeth Lee Miller em dois momentos de sua carreira:



**Foto 1:** Atuando como modelo.

**Fonte:** [http://thebestflola.blogspot.com.br/2013/05/leemiller\\_segund\\_man\\_ray412.html](http://thebestflola.blogspot.com.br/2013/05/leemiller_segund_man_ray412.html)



**Foto 2:** Lee Miller em uniforme Londres 1944. Como correspondente da Revista Vogue Americana durante a II Guerra Mundial onde atuou no foto jornalismo nos frentes de Buchenwald e Dachau.

**Fonte:** [http://thebestflola.blogspot.com.br/2013/05/leemiller\\_segund\\_man\\_ray412.html](http://thebestflola.blogspot.com.br/2013/05/leemiller_segund_man_ray412.html)