

A MATERNIDADE QUESTIONADA EM *MORRA, AMOR*, DE ARIANA HARWICZ

MOTHERHOOD QUESTIONED IN ARIANA HARWICZ'S *DIE, MY LOVE*

Amanda da Silva Oliveira¹

Resumo: A argentina Ariana Harwicz tem sido uma autora com interessante destaque na cena literária latino-americana, principalmente com tradução e publicação no Brasil, recentemente, pela editora Instante. Na “Trilogia da paixão”, as obras *Morra, amor, A débil mental e Precoce* questionam os papéis maternos, escancarando, como afirmado pela autora, “o sinistro e o belo do vínculo entre mãe e filho”, conforme breve resenha no site Amazon, que complementa: “no mundo ficcional cruel e poético de Harwicz, o amor é desequilibrado, movido por desejo e violência”. Nesse sentido, a proposta desse artigo é analisar a temática da maternidade na obra *Morra, amor*, primeira narrativa das que fazem parte da trilogia de Harwicz, e refletir sobre o que os papéis da maternidade representam e “escancaram” do vínculo materno na contemporaneidade, como voz outra, dissidente, da literatura escrita por mulheres.

Palavras-chave: literatura latino-americana; Literatura de mulheres; Trilogia da paixão; Ariana Harwicz; Contemporâneo.

Abstract: The Argentine writer Ariana Harwicz has interestingly stood out in the Latin American literary scene, mainly with the translation and publication recently in Brazil by the publisher Instante. In “The Passion Trilogy”, the works *Die, my love, Feebleminded* and *Tender* question maternal roles, laying open, as stated by the authoress herself, “the balefulness and the beauty of the bond between mother and child”, as seen in a brief review on the Amazon website, which adds: “in Harwicz’s cruel and poetical fictional world, love is unbalanced, driven by desire and violence”. In that sense, this paper analyzes the theme of motherhood in the work *Die, my love*, the first narrative of Harwicz’s trilogy, and ponders what the roles of motherhood represent and “lay open” about the maternal bond in contemporaneity, as another, dissident, voice, in the literature written by women.

Keywords: Latin American Literature; Women’s Writing; Passion Trilogy; Ariana Harwicz; Contemporaneous.

¹ Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil, com período sanduíche na Universidad de Córdoba – Espanha. Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3793-1450>. E-mail: amanda.oliveira@ufsm.br

“Quando analisamos a literatura, falamos de literatura; quando a avaliamos, estamos falando de nós mesmos”

(Terry Eagleton, em Teoria da Literatura: uma introdução).

“a mulher ainda tem muitos fantasmas que combater, muitos preconceitos que superar. Por certo, deverá passar muito tempo ainda, a meu entender, para que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar um fantasma que matar, uma pedra contra a qual bater”.

(Virginia Woolf, no artigo “Profissões para mulheres”).

1 INTRODUÇÃO

O mercado editorial brasileiro tem se dedicado, nos últimos anos, a consolidar um olhar bastante “feminista” para a circulação de textos literários latino-americanos, com lançamentos de significativos e destacados nomes de autoras latino-americanas, principalmente das produções de mulheres argentinas. Esse trabalho de publicação de editoras e selos editoriais se dedica a fazer circular as instigantes narrativas de mulheres da América Latina, destacando as novidades da literatura latino-americana produzida por mulheres, com temáticas que questionam e subvertem o *statu quo* “esperado” (por quem?) do “feminino” (qual?) e da contemporaneidade, caóticos e transgressores (ambos), numa sociedade que causa angústias e constantes estranhamentos.

É nessa tendência estético-literária que se destaca Ariana Harwicz. Escritora, roteirista, dramaturga e documentarista argentina, seus textos têm circulado no Brasil de maneira destacada², justamente, por uma literatura que

² Tendo em vista a importância do movimento de tradução das obras de autoras latino-americanas no Brasil, no contexto desse trabalho elegeu-se a versão em português das obras analisadas.

perturba e desacomoda pelas representações em que os papéis sociais de seus personagens adotam, neste caso, a desconstrução da imagem “imaculada” da maternidade.

No “involuntário” trabalho narrativo intitulado “Trilogia da paixão”, a autora argentina traz três referências de imagens da maternidade sob um ponto de vista incomum, longe da imagem afetiva ou carinhosa. Nas obras *Morra, amor*, *A débil mental* e *Precoce*, a pacata e simples realidade rural francesa se serve de cenário para manifestar uma atmosfera caótica e violenta, pois registra conflituosas relações entre mães e filhos, cuja simbiose de neuroses, memórias, corpos e realidades subvertem as fronteiras dos comportamentos sociais e dos limites psicoemocionais dessas relações.

Morra, amor foi lançado no Brasil pela editora Instante em 2019; originalmente, com o título *Matáte, amor*, teve sua primeira publicação em 2012. O enredo aborda uma narrativa em primeira pessoa de uma mulher que se torna mãe recentemente e passa a narrar o caos psicológico em que vive a partir da experiência dessa maternidade, num ambiente em que interage com o bebê recém-nascido, o marido, a família do marido, na pacata cidadezinha em que vivem. Na contracapa da edição brasileira, a breve sinopse da narrativa já apresenta a impactante experiência de leitura:

Em uma região esquecida do interior da França, uma mulher luta contra seus demônios: ao mesmo tempo que abraça a exclusão, quer pertencer; que almeja a liberdade, sente-se aprisionada; que anseia pela vida familiar, deseja incendiar a casa.

Casada e mãe de um bebê, ela se percebe cada vez mais sufocada e reprimida, apesar da estranha aceitação do seu comportamento errático pelo marido (HARWICZ, 2019³).

³ As edições dos livros utilizadas para este artigo são no formato e-pub. Por se tratar de formato eletrônico, não contém número de página.

Já a obra *A débil mental* foi lançada em espanhol como *La débil mental*, em 2014, e no Brasil em 2020, também pela editora Instante. Por se tratar de uma trilogia “involuntária”, a obra não segue com os mesmos personagens, mas adota a mesma atmosfera sombria e confusa da narração em primeira pessoa, destacando novamente o estranhamento no leitor das ações desencontradas e das descrições aleatórias. Neste caso, mãe e filha, num discurso simbiótico que confunde, relatam dores, traumas e desejos de si e da outra, numa ansiosa espera pelo parceiro sexual da filha, casado, que só aparece em breves encontros:

Em um vilarejo distante de tudo, mãe e filha se espionam, se odeiam, se amam. Uma depende da outra em um círculo de destruição mútua, mas também de afeição. Porque esta é, sim, uma história de amor - na qual, porém, um abraço pode acabar em facada. A única saída possível está no amante da filha, o redentor capaz de transformar para sempre a vida de ambas (HARWICS, 2020).

A trilogia se finaliza com *Precoce*, de 2021, publicado originalmente como *Precoz*, em 2016. Nessa última obra da trilogia, também novos personagens protagonizam a narrativa, mas a mesma atmosfera discursiva de caoticidade e confusão permanece inalterável. Dessa vez, mãe e filho adolescente vivem, semelhantemente à obra anterior, com sérias dificuldades em conseguir viver suas próprias identidades, dada a codependência da figura materna:

Em um ambiente rural, mãe e filho levam a vida no limite - do amor, da obsessão e da indigência. Caçam, vasculham o lixo, vagam pelas ruas, são perseguidos por policiais e assistentes sociais. A mulher, embora dependente do amante casado que a rejeita, é também mãe obstinada que teme perder o filho, o qual vê rapidamente se transformar em homem (HARWICZ, 2021).

Nas obras brevemente apresentadas, os ambientes e os cenários das narrativas parecem se confundir, bem como os papéis e os limites das relações entre mães e filhos. Nesse sentido, percebe-se inicialmente que a proposta narrativa de Harwicz é do desconforto da experiência narrativa, de leitura e de estética literárias. Assim, o objetivo desse artigo é pensar a narrativa *Morra, amor*, o primeiro da “trilogia da paixão” de Harwicz, como exemplo de narrativas que atuam no limiar entre poética e violência, analisando a representação da maternidade, e como essa temática apresenta uma tendência contemporânea da literatura: a transgressão causada pelas produções escritas por mulheres e a literatura como incômodo/estranhamento de uma voz outra, dissidente, marginalizada e silenciada.

2 A MATERNIDADE: UM TEMA E UM DESEJO INCÔMODO

Em janeiro de 1931, Virginia Woolf lê o texto “Profissões para mulheres” na *The Women’s Service Society*. Naquela noite, a autora propõe refletir sobre os papéis profissionais das mulheres, a partir de sua própria experiência: “quando sua secretária me chamou para vir aqui, disse-me que esta organização se preocupa com tudo o que se refere às possibilidades de emprego para as mulheres e sugeriu que lhe falasse algo de minhas próprias experiências profissionais” (WOOLF, 2021, p. 136). Ela, então, define que a literatura é sua profissão, mas que nessa área “há menos experiências para as mulheres do que em qualquer outra, a não ser pelo palco – menos, digo eu, do que é peculiar às mulheres” (WOOLF, 2021, p. 136).

Apesar de Woolf manifestar as possíveis facilidades da escrita como profissão, com exemplos como “a paz familiar não se via perturbada pelo riscar da pena” (WOOLF, 2021, p. 137), e de não implicar em “nenhuma exigência para as despesas da família” (WOOLF, 2021, p. 137), pois “o papel para escrever ser barato é a razão, claro, de que as mulheres obtenham sucesso como escritoras

antes de alcançarem o êxito em outras profissões” (WOOLF, 2021, p. 137), a autora reconhece seu privilégio social e o destaca como uma marca que a particulariza e a coloca como exceção, não como regra às mulheres daquele contexto:

Mas para lhes mostrar o quão pouco mereço ser chamada de profissional, tão pouco conheço das lutas e dificuldades dessas vidas, admito que, em vez de gastar esse dinheiro em pão e manteiga, aluguel, meias e sapatos, ou em pagar a conta do açougue, fui comprar um gato: um belo gato, um gato persa, que logo veio a me causar amargas brigas com meus vizinhos (WOOLF, 2021, p. 137-138).

A autora ironicamente manifesta que à primeira vista pode ser muito fácil a escrita de artigos e a compra de gatos com os lucros de publicação, mas adverte que “os artigos devem versar sobre algo” (WOOLF, 2021, p. 138), e que, ao se tratar de textos de crítica literária, “descobri que, se fosse resenhar livros, tinha que lutar com certo fantasma” (WOOLF, 2021, p. 138). Descreve que esse fantasma se manifestava como uma mulher, dando-lhe “o apelido de uma heroína de um famoso poema – o Anjo na Casa” (WOOLF, 2021, p. 138), que “costumava ficar entre mim e o papel quando escrevia as resenhas” (WOOLF, 2021, p. 138). O *Anjo na Casa*, a mulher de figura “intensamente compreensível” (WOOLF, 2021, p. 138) e “imensamente encantadora” (WOOLF, 2021, p. 138) parece ser uma grande conhecida de todas nós, as mulheres. Ao narrar a maneira como a encontrou e as palavras que o anjo lhe dissera, a escritora profere à plateia qual o conselho que recebeu:

E quando comecei a escrever, eu a encontrei logo nas primeiras palavras; ouvi o ruído de suas asas na minha página; ouvi o farfalhar de sua saia no cômodo. Quer dizer que nem bem peguei a pena para resenhar o romance daquele homem famoso, e ela se esgueirou pelas minhas costas e murmurou: “Querida, você é uma mulher jovem. Você está escrevendo sobre um livro escrito por um homem. Seja compreensiva; seja terna; adule; engane; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Jamais deixe que ninguém suspeite que você tem pensamento próprio. Acima de tudo, seja pura” (WOOLF, 2021, p. 139).

Ao exemplificar sua “experiência” com o “anjo da casa”, Virginia Woolf evidencia uma tendência social muito conhecida por nós, mulheres, e percebe que precisaria matar o tal *anjo puro* que a perturbava – mais do que lhe apoiava –, pois “se não a tivesse matado, ela me mataria. Teria arrancado o coração de minha escrita” (WOOLF, 2021, p. 139), pois, como bem reconheceu, “apoiando a pena no papel, é impossível sequer resenhar um romance sem ter pensamentos próprios, sem expressar o que a nosso entender é a verdade sobre as relações humanas, a moral, o sexo” (WOOLF, 2021, p. 140). Apesar disso, e na consciência dessa necessidade, o *anjo na casa* entende que “as mulheres não podem abordar livre e abertamente; devem encantar; devem conciliar; devem – para dizer francamente – mentir para ter sucesso” (WOOLF, 2021, p. 140). Em suma, sentencia: “matar esse Anjo na Casa era parte da tarefa de toda a escritora” (p. WOOLF, 2021, p. 140).

Aliás, matar o tal anjo é dever de todas as mulheres, se a nós queremos permitir a rédea de nossas vidas. Seguindo o “conselho” de Woolf, Ariana Harwicz mata o *anjo* puro e imaculado do papel de *mãe perfeita*, em sua *trilogia da paixão*. Ao apresentar ao leitor uma experiência de leitura incômoda da maternidade, o estranhamento da narração faz com que qualquer *anjo puro* incorra no erro de tentar agradar, em um texto em fluxo de consciência. Para Sérgio Tavares, em sua resenha para o suplemento literário *Pensar*, do jornal Estado de Minas, a complexidade da escrita de Harwicz se dá pela dificuldade de uma definição do que se espera e do estranhamento/incômodo que o texto coloca como recurso narrativo:

Não é fácil descrever o estilo da autora **argentina** sem recorrer a uma analogia. É como tatear por um terreno envolto em névoa e cheio de perigos, onde o que está em primeiro plano são vultos. Os enredos são repletos de possibilidades interpretativas. Como se a história de fato estivesse bispada sob o fluxo frenético de consciência, sob esse desarticulado caudal de palavras, imagens brutas, sensações primitivas e uma essência do que poderia ser uma

crítica social **deambulando** por todo o texto (TAVARES, 2020, s/p, grifos do autor).

A escrita de Ariana Harwicz “não é para todo tipo de leitor, mas, ao adentrar o universo caótico engendrado pela autora, é impossível sair ileso” (TAVARES, 2020, s/p). Nos relatos dos papéis de mãe e filho recém-nascido, mãe e filha adulta, mãe e filho adolescente, vamos reconhecendo a complexidade das representações dessas relações e as subversões de seus limites, no limiar entre aquilo que é normativizado e socialmente aceito do que é ilegal, imoral, por vezes antiético.

Nessa literatura *wicca*, nesse “caldeirão ficcional” (TAVARES, 2020, s/p), o leitor percebe que como os discursos e os temas presentes na trilogia, como depressão pós-parto, abusos infantil, prostituição, incesto e neuroses, subvertem a ótica tida como normal de uma relação saudável entre mães e filhos. Os textos, atuando no limiar entre poeticidade e violência, colocam as vozes narrativas como que confrontadas e se conflituoando em suas perspectivas narrativas, experiências pessoais, espaços sociais opressores e traumas psíquicos.

No primeiro livro da série, que é o recorte desse artigo, *Morra, amor*, é uma narrativa protagonizada por uma mulher, que passa a narrar as angústias que vive na nova condição de mãe, ao lado do filho recém-nascido, do marido e da família deste. O clima de que *algo pode e irá acontecer a qualquer momento porque percebemos a inconstância do ambiente de crise* é constante nas narrativas da trilogia. Mas em *Morra, amor*, essa atmosfera se evidencia na voz de uma mulher que parece ter abandonado a vida pregressa, seu passado e sua referência do que era ao estar vivendo o papel de mãe. Ao longo do texto, a narradora vai dizendo como se sente nesse papel que lhe parece único: “eu mesma, letrada e formada na universidade, sou mais animal que essas raposas

desenganadas com a cara tingida de vermelho e um pau atravessando a boca de par em par” (HARWICZ, 2019, s/p).

O tema central de *Morra, amor* é a depressão pós-parto, numa não-realização da maternidade e um não-pertencimento no papel de mãe: “as outras um segundo depois de parirem dizem, já não imagino minha vida sem ele, é como se ele estivesse sempre estado comigo, pfff. Já vou, amor! Quero gritar, mas me afundo mais ainda na terra sulcada” (HARWICZ, 2019, s/p). A inaptidão de desempenhar o suposto papel de mãe exemplar sufoca a personagem-protagonista, confrontando-se com a imagem pré-gravidez, pois não consegue mais se reconhecer como sujeito, cujas imagens se confundem e se indefinem: “e eu sou uma mulher largada que tem cáries e não lê mais” (HARWICZ, 2019, s/p). Apesar da constante insatisfação, tenta levar a realidade em que agora vive como um novo cenário que, antes de lhe realizar, sufoca-a: “bebo da garrafa em longos goles e inspiro pelo nariz, querendo estar, exatamente, morta” (HARWICZ, 2019, s/p).

Seja pelo não reconhecimento do atual papel materno, seja pela perda da realidade que antes gozava, não perfeita, mas, pelo menos, não tão exigente e mais autocentrada, a desmitificação da realização da maternidade vai sendo confrontada com as experiências dessa nova vida *versus* a lembrança do que se era anteriormente:

Eu queria ter Egon Schiele, Lucien Freud e Francis Bacon como vizinhos, assim meu filho poderia crescer e se desenvolver intelectualmente vendo que o mundo em que o pus é um pouco mais interessante que só abrir claraboias através das quais nada se vê. Assim que os outros escapam para os quartos para se desopilarem, escuto meu sogro cortando a grama debaixo da neve com seu novo trator verde e penso que, se pudesse linchar toda a minha família para ficar a sós por um minuto com Glenn Gould, eu o faria [...]. Já não sabia o que fazer por mim quando bateu na porta de madrugada e entrou tímida, com outro copo d’água e um comprimidinho verde e branco. Obrigada, disse, e assim que ela saiu o atirei no fogo. Não gosto de efeitos colaterais. Não gosto da antidepressão (HARWICZ, 2019, s/p).

A resolução da nova etapa passa pela experimentação e pela rotina de um comprimidinho verde e branco. Não parece que há sororidade ou cuidado com a nova (in)experiência da mãe, mas a tentativa constante de tornar “normal”, e o mais rápido possível, essa adaptação. Na impossibilidade de mudar, a vida da narradora vai se trancafiando na necessária obrigatoriedade de uma realização em um papel que a ela não parece realizar, nem lhe pertencer; com a culpa de não poder “dar conta”, ela passa a tentar transpor a realidade que vive: “no fim da noite é tanta a raiva que tenho acumulada que poderia beber até ter uma parada cardíaca. Isso é o que eu me digo, mas não é verdade. Não conseguiria enxugar nem meia garrafa. Isto são os meus dias, um aperto contínuo. Uma lenta perdição” (HARWICZ, 2019, s/p).

O cotidiano da nova realidade interfere e muda tudo ao redor; ser mãe é papel em tempo integral, dedicação exclusiva: “com uma das mãos seguro meu nenê, com a outra a espátula. Como uma das mãos preparo a comida, com a outra me apunhalo. Que bom ter duas mãos! Que prático” (HARWICZ, 2019, s/p). “Sou uma mãe em piloto automático” (HARWICZ, 2019, s/p), diz ela, manifestando seu esgotamento: “mamãe era feliz antes do bebê. Mamãe se levanta todos os dias querendo fugir do bebê e ele chora mais. Quero ir ao banheiro, mas esse cacarejo interminável, essa queixa, faz com que seja impossível. Que quer de mim? O que você quer? Não me deixa deixá-lo” (HARWICZ, 2019, s/p). Seu relato vai manifestando a sensação e a realidade de estar sozinha, sem apoio do marido:

Ligo para o meu marido. Preciso de reforços. Enquanto ligo eu o levo pendurado em um ombro, vai me destroncar, gruda algo viscoso no meu umbigo. Atende, por favor, atende. Oi, escuta, amor, você precisa vir não aguento mais. Não, não dá para demorar tanto, você tem que vir já, você não está entendendo, não está querendo entender, não aguento até de noite, e desligo na cara dele porque ele se faz de desentendido; que pelo menos se assuste e venha. E ficamos rodando enredados no cabo para o caso de ele ligar e o levo até a porta para ver se passa alguém a quem eu o possa dar (HARWICZ, 2019, s/p).

A mulher precisa dar conta sozinha da nova situação. Através da negação do papel de esposa e de mãe, a narradora passa a adotar situações em que a permitam romper com o papel uno da maternidade. Numa das primeiras buscas por essas experiências de realização, ela vive um caso com um vizinho, mas, como tudo parece nebuloso no relato que se vai apresentando, parece ao leitor um delírio, um fato irreal. Em uma das cenas da provável questão, dá-se o questionamento do marido e, na discussão que se seguiu, a tentativa de fuga da situação toda pela narradora; até aquele momento, o desfecho parece ser a única alternativa encontrada por ela, embora a violência seja o elemento que a possibilite sair do *locus* que a aprisiona:

Acho que percebeu que eu pensava alguma coisa ruim, porque, em um gesto torpe, agarrou meu braço e cravou a unha. Está me machucando, disse, imitando a cadência lastimosa das divas. Diz o que está acontecendo! Mas ninguém, nunca, quer a verdade. Não está acontecendo nada. Mentirosa, falsa. Só me diz se você dorme com ele e te deixo em paz, te juro! E a lenga-lenga do ciúme, o blá-blá-blá que destrói ao mesmo tempo o ciumento e o objeto do ciúme, abriu lugar para chutes, socos, idiota, imbecil de merda, louca histérica e outras banalidades. Até que corri para fora da casa, pela primeira vez, atravessando o vidro (HARWICZ, 2019, s/p).

A violência que a narradora se coloca parece ser uma espécie de libertação: “não consigo me ver inteira [...]. São uns cortezinhos de nada. [...] Iluminam meu leito e tiram de mim vidrinhos, folhinhas, farpas. Eles tiram do meu corpo cristais, espelinhos, petalazinhas, lascas de vidro [...]. Eles me dão analgésicos e me desinfetam. Trouxeram-me direto do pasto, inconsciente” (HARWICZ, 2019, s/p). Mesmo com as informações desencontradas que vamos acompanhando, a narradora apresenta indícios que a violência contra o próprio corpo parece ser parte de uma rotina pessoal: “meu marido, cansado dos meus acidentes domésticos, espalhou kits de primeiros socorros no banheiro, na sala e na cozinha. Já queimei a ponta dos dedos, já quebrei a cabeça, já me cortei inteira” (HARWICZ, 2019, s/p).

Em outra experiência da narrativa, em nome de um comportamento “normal”, a personagem relata ter sido internada em um hospital psiquiátrico, afastando-se da casa, do marido e do filho:

Imagino que estou de lua de mel, como as outras. Em vez disso alguém me estica os braços, me aperta, enérgico. Bem-vinda e me empurra um pouquinho. E vejo como meu filho e meu marido, até agora mesmo do meu lado, dizem tchau tchau linda, tchau tchau mamãe, com a mão. E tudo passa tão rápido, ouço o motor, já rodam pelas colinas, já cantam outra canção. Eu me viro. Um corredor de portas fechadas, alguém me faz avançar e me interna (HARWICZ, 2019, s/p).

No espaço onde a deveriam acolher, a sensação que a narradora tem é de que o terapeuta parece seguir com as agressões: “seu marido diz que vive em permanente estado de alerta, como a senhora interpreta isso?” (HARWICZ, 2019, s/p). Nesse caos que é a maternidade, qual a importância de o marido viver em “estado de alerta”? Não deveria ser o marido a tentar interpretar isso, ao invés dela mesma? Por que ela é cobrada como se fosse a culpada de todas as mudanças pós-gravidez? Longe da possibilidade de compreensão da mãe e seus desafios, o ambiente parece ser um reforço da culpabilidade recair na mulher, pois não se parece ter como interesse principal a cura ou a devolução de conforto à narradora, mas uma constante tentativa de normalidade de um *statu quo*:

Supostamente nos deram este intervalo terapêutico e uma babá no quarto contíguo cantando cantilenas para o bebê para que resolvamos nossos problemas conjugais, para que tentemos expor nossas feridas, diz o profissional, e eu rio e peço perdão, mas é que o bebê deve estar de saco cheio com as cantigas (HARWICZ, 2019, s/p).

A internação representa um eco, um limbo, um vazio entre as vidas que tinha, que agora tem e seu futuro como “mãe”. Aparentemente, uma busca pelo encontro com a normalidade; na realidade, apenas um intervalo na rotina extenuante da maternidade que ela é obrigada a seguir exercendo:

Eu ia embora. Era o fim. Mas para mim era o começo porque o tétrico aí estava. Abriram a porta principal. Aí estavam. O pai com roupa de festa, o menino levado pela mão com roupa de futebol. Minha balinha azeda, meu sapinho pulão. Bem-vinda a nós. Deixaram-me avançar em sua direção enquanto o resto se apagava ao fundo. Meu marido e seu filho. Nós nos abraçamos os três, o bebê já andava, tinha mais dentes, mais cabelo e tinha ampliado seu vocabulário com *coin coin* e *taca taca*. Meu marido contou uma piada para aliviar a situação, você já está fora, agora vamos poder viver em paz. E me cumprimentaram como se me dessem a entender que estava pronta, que tinha o diploma, que ia viver de novo (HARWICZ, 2019, s/p).

A temporada não pareceu ser curadora das tensões, mas apenas um breve capítulo. Na cena que se destaca a seguir, a mulher novamente parece manifestar a angústia do papel materno-caseiro, pois é um sentimento latente; a única preocupação do parceiro parece ser a de que ela “não estrague tudo”:

E deve ter sido isso, o vinhozinho velho, ou as bocas meleçadas de banana, mas ato contínuo bati a porta e me fechei. Morram todos. Como era de costume, bateu na porta. Amor, princesa, fofinha, mamãe, lindura, minha eguinha chucra, dizia, já nem sei quantos nomes tive. E eu nada. Tudo bem? E eu nada. Vem que os convidados já estão todos indo embora, não estraga tudo. Onde estão as lembrancinhas? E eu, morra, amor (HARWICZ, 2019, s/p).

Constantemente, a presença de que *algo está prestes a ocorrer a qualquer momento* toma conta da experiência leitora ao longo de toda a narrativa. O leitor vai descobrindo aos poucos somente poucas peças do que ocorre, no vago e escuso discurso da narradora, e deve conectá-las para poder entender a história, mas também o universo contido na mente de quem narra. No trecho destacado abaixo, o *looping* eterno de uma condição bastante conhecida pelas mulheres – o que não se remedia, já está remediado. Escolher-se é se priorizar – e se salvar:

E se a gente tiver um? Outro filho, perguntou, sufocando numa tosse. E voltamos a estourar de rir. Mais um filho, nós. Ali ficamos os dois pela última vez rindo às gargalhadas como um casal feliz. Desci sem abrir a porta, era um modelo prático para separações. Ele deu meia-volta e me viu me perder entre o matagal. O primeiro momento foi de pura dor. Esse tipo de dor que não se divide nem consigo mesma. Fiquei de luto por muito tempo, mas passado um tempo tive, como a

viúva quando põe a chave na porta de casa pela primeira vez, como a viúva quando se deita sozinha pela primeira vez, uma tristeza excitante, selvagem (HARWICZ, 2019, s/p).

A privação de experiências que a personagem-narradora possui, no texto de Harwicz, é representada de um lado pelo contexto geográfico em que vive e, de outro, pela limitada convivência social. A sociedade que a sufoca, representados pelo que esperam do papel de mãe e pela incessante necessidade de “normalidade” que lhe impõem constantemente, harmoniza-se com o ambiente rural em que a mulher vive. Nesse caso, a situação que ela vivencia é muito semelhante ao quarto de Woolf: é preciso que ela mobile o local que habita com seus próprios pertences e significações, pois, do contrário, sempre se sentirá perdida, com o espaço vazio:

Mas essa liberdade não é senão o começo; o quarto é de vocês, mas por ora segue vazio. É preciso mobiliá-lo; é preciso decorá-lo; é preciso compartilhá-lo. Como vão mobiliá-lo, como vão decorá-lo? Com quem vão compartilhá-lo, em que termos? A meu entender, essas são perguntas de extrema importância e sumo interesse. Pela primeira vez na história, as mulheres podem formulá-las; pela primeira vez, podem decidir por sua própria conta qual deveria ser a resposta (WOOLF, 2021, p. 144-145).

Na falta de oportunidades que possibilitem a expansão de seus anseios e necessidades, de experiências que lhe possibilitem aflorar ânimos e papéis sociais, a mulher parece uma constante bomba-relógio, prestes a explodir a qualquer momento, porque a pressão sofrida pela sociedade, pelo papel materno e pelo abandono que sente é imensuráveis. Dessa forma, a única alternativa que lhe parece possível é a fuga, o abandonar daquela situação, a liberdade que o luto pode propor, que a dor a faz sentir, já que não pode “ocupar” de fato e de direito o *quarto*. Nesse sentido, a obra de Harwicz não é sobre as angústias de uma mulher recém-mãe, mas de uma sociedade que limita as mulheres por esse papel social como a única realização de suas vidas, como se esse desejo, mais que sentido, fosse impositivamente desejante – a quem,

perguntamo-nos. *Morra, amor* não é sobre uma mulher-mãe, mas sobre o incômodo dessa maternidade. Um incômodo causado pelas mulheres, pelas suas revoltas, pelas suas escritas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES – UMA LITERATURA DO INCÔMODO

Ainda nos anos 1990, Cristina Ferreira-Pinto sinalizava que as representações literárias latino-americanas de escrita de mulheres estava no cerne da relação entre realidade social e registro literário. A autora destacava que “os escritores latino-americanos têm constantemente produzido uma literatura profundamente engajada com a realidade sociopolítica de seus países” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81), evidenciando a América Latina como uma “terra de contrastes” que se utiliza dos discursos literários para expressar a complexidade racial e étnica e como esse elemento social norteia e potencializa esses discursos.

A literatura *urgente* latino-americana, assim, se configura por dois aspectos fundamentais: pelo “meio cultural, político e socioeconômico do autor” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81), e pela “tomada de consciência, do escritor como tal, isto é, como *indivíduo que escreve*, dentro desse meio” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81). Dessa forma, há um claro “compromisso de retratar, estudar e, frequentemente, denunciar a realidade social e política de seus países” (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 81), e evidencia a inter-relação entre literatura e social: a literatura como produto artístico-cultural que interfere e tenciona a sociedade e a sociedade que interfere nas narrativas literárias.

Com esse cenário, é notório que a ficção se coloca como um registro de memórias coletivas, marcando-se como a maneira como os fatos históricos são contados, já que os sistemas repressivos das ditaduras das Américas

configuravam também grande censura. Para Ferreira-Pinto, a escrita das mulheres contribui para essas imagens coletivas, pois:

a história pessoal do sujeito feminino questiona a história da comunidade e, através do próprio ato narrativo, se empenha em um processo de autoanálise que é no mesmo tempo uma análise histórica, já que a 'História' com H maiúsculo se encontra enredado na história (FERREIRA-PINTO, 1995, p. 84).

As histórias narradas pelos discursos das mulheres colocam as narrativas contemporâneas atuando de maneira dupla: registram suas histórias, mas também a história, ou as histórias, de coletividades por meio de discursos “não-oficiais” – feito por homens –, tencionando o discurso hegemônico patriarcal e expandindo as vozes que não pertencem a esse discurso padrão. Além disso, a escrita de mulheres tem contribuído para uma tendência contemporânea: o incômodo como experiência leitora. No universo caótico em que estamos vivendo, com a experiência social de *fake news* e manipulação de informações, atreladas à pandemia e suas diversas e complexas consequências, as realidades, cada vez mais plurais, têm sido constantemente confrontadas e questionadas. Nesse sentido, a literatura é um campo aberto para essas instabilidades, como exemplos de narrativas do cotidiano que expandem os limites do real e do ficcional.

E nessa onda, as escritoras latino-americanas têm se destacado. Para Mariana Sanchez, jornalista, tradutora, pesquisadora da literatura latino-americana e integrante da curadoria e coordenação editorial da Coleção Nos.Otras, da Relicário Edições, ao ser questionada sobre semelhanças e diferenças da escrita das autoras latino-americanas, contesta:

O que une e o que diferencia as autoras latinas?

Na verdade, as únicas coisas que as unem são o fato de serem mulheres e de escreverem neste território gigantesco que é a América Latina. Fora isso, praticamente tudo as diferencia; afinal, autoria literária é feita disso, de singularidades. Cada autora trabalha seus temas e formas de um modo bastante original, e é isso que nos

interessa em relação a elas. Há muitos modos de produzir literatura, assim como há muitos modos de ser mulher na América Latina [...]. (CRUZ, SANCHEZ, 2022).

Em nome dessas singularidades em produzir literatura que destacamos a escrita de Ariana Harwicz, que atua nos espaços literários de produção e, no caso do recorte literário para este artigo, recria, por meio discursivo e temático, as manifestações da maternidade. *Morra, amor* não é meramente um produto literário de quem escreve *como mulher*, mas é uma referência literária que transgride, a partir de um tema clichê, por vezes tabu, as formas de narração. Ao lembrar Nelly Richard, sobre se “A escrita tem sexo?” – e, sim, sabemos que tem –, as singularidades destacadas por Sanchez evidenciam que o fator gênero é, aqui, potência – e, claro, incômodo.

Para Richard, a escrita é uma produtividade que põe a identidade como representação, e a *feminização* da escrita é um exercício de “um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial” (RICHARD, 2002, p. 133). Nesse aspecto, o feminino é uma metáfora da marginalidade, da subversão e da dissidência, pois “se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade) para desregular a tese do discurso majoritário” (RICHARD, 2002, p. 133), operando na contestação das práticas hegemônicas e entendendo a escritura como “o lugar onde o espasmo da revolta opera mais intensivamente” (RICHARD, 2002, p. 139).

Na *trilogia da paixão* de Harwicz, o que ocorre é um processo de maturação discursivo-temático que age como uma revolta da performance do papel de ser mãe, pois evidencia suas angústias, suas necessidades e, principalmente, seus silenciamentos e abandonos. Na representação de

vivências narrativas cuja maternidade é uma realização questionável, a escrita potencializa a transgressão do papel político da maternidade e sua prática, além, claro, de atuar no limiar da moral e da ética, colocando a arte com sintoma de um desconforto nas representações.

A marginalidade, elemento norteador da feminização da escrita de Nelly Richard, é, na obra de Harwicz o confronto das relações das personagens num *statu quo* aparentemente ordenador do ambiente que sufoca. Nesse interim, destaca-se, talvez como o mais transgressor, a experiência leitora de caos e confusão que o leitor vai confrontando a cada página, num incômodo geral, seja pelas ações narradas, seja pelo caos mental do discurso narrado.

Quando Harwicz propõe a reescrita do paradigma da imagem da mãe perfeita e amorosa, rompendo com o estereótipo de *plenamente realizada* da mulher com a maternidade, o incômodo que isso gera socialmente se torna o centro da narrativa. Nada satisfaz a narradora-personagem: a concepção é grotesca e violenta e culpabiliza os limites de seu corpo – “toda vez que olho pra ele me lembro do meu marido atrás de mim, quase gozando nas minhas costas, quando deu na telha dele me virar e entrar, no último segundo. Se não fosse esse gesto de me virar, se eu tivesse fechado as pernas, se tivesse agarrado o pau dele, não teria que ir à padaria comprar o bolo de creme ou de chocolate e as velinhas, meio ano já” (HARWICZ, 2019, s/p). A vida puérpera não se realiza nunca – “somos desses casais que usam mecanicamente a palavra ‘amor’ até quando se detestam; amor, não quero ver você nunca mais” (HARWICZ, 2019, s/p); a relação com o companheiro não a satisfaz – “de repente, não sou boa de cama, ele sabe, digo a mim mesma. Por isso deve ter ido a um hotel de beira de estrada e paredes descascadas com a funcionária inculta que se mexe para cima aos pulos melhor que eu. Gosto de pensar em sexo, não de fazer” (HARWICZ, 2019, s/p). Por último, o universo social de convivência parece se acostumar com sua “excentricidade”: “as pessoas já não se perguntam por que eu não me sento com elas. Por que já não divido nem a cama, nem a mesa, nem o banheiro.

Às vezes saio para dar uns chutes para o alto e, ainda que descobrisse que meus sogros me espiam pela janela, continuaria” (HARWICZ, 2019, s/p).

Na não-realização materna, a convivência entre a mãe e o filho vai se tornando sufocante à mãe, pois há uma constante ausência de realização pessoal da mulher. “Quem tem qual vida” (HARWICZ, 2019, s/p), na dependência da criança ao corpo da mãe, na dependência da sociedade por essa falsa realização do feminino na maternidade? Na trilogia de Harwicz, o bebê de *Morra, amor* terá uma herança de frustração, dores e traumas, que se manifestam nas obras posteriores, com os personagens filha adulta e filho adolescente, e só pode se “curar” se *ousar* o descolamento desse outro corpo, em nome de sua própria identidade. Do contrário, a codependência seguirá como constante, a simbiose de traumas uma realidade e os finais não previstos e nem tão felizes assim seguirão se manifestando, como acontece nas já citadas obras da trilogia, *A débil mental e Precocce*.

No artigo “Mulheres e ficção”, Virginia Woolf destaca que

De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram (WOOLF, 2019, p. 10)

Isso significa que enquanto temos fatos de nossos pais, de nossas mães temos apenas informações básicas, o que gera só opiniões e especulações. Infelizmente, a realidade de hoje em dia ainda não é totalmente benéfica para as mulheres. Ainda seguimos entendendo os padrões como os masculinos e os interesses como o que quer o patriarcado, e o cenário de Woolf por vezes segue o mesmo, pois ainda “é da mulher comum que a incomum depende” (WOOLF, 2019, p. 10), complementando que:

Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela –, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora (WOOLF, 2019, p. 10).

Para Woolf, “em nossa era psicanalítica, estamos começando a nos dar conta do imenso efeito do ambiente e da sugestão sobre a mente” (p. 11). E essa realidade se confronta e se mescla nos papéis sociais que desempenhamos. Para a autora inglesa, a escrita das mulheres não comporta apenas seus dados autobiográficos, pois “suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais, são políticas” (WOOLF, 2019, p. 17). Nesse sentido, a escrita representa “justamente trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive” (CIXOUS, 2022, p. 58). Para Hélène Cixous, na recente tradução em português do célebre ensaio “Le rire de la Méduse”:

Um texto feminino não pode ser nada menos que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contornando com a ‘verdade’ de rir (CIXOUS, 2022, p. 68).

Subversivo, ou incômodo: esse é o papel da escrita de mulheres. Incômodo da normalidade patriarcal, incômodo da realidade machista. Incômodo nos papéis sociais tidos como “de mulheres”. A palavra que nos configura é dissidência, estranhamento. É dessa forma que percebemos, por exemplo, a tentativa de diversidade literária no movimento de tradução e publicação de narrativas de autoras latino-americanas em solo brasileiro, pois se destacam não só pelo movimento de divulgação de autoria de mulheres, mas, principalmente, também pela transgressão de novas formas de narrar e da literatura como um recurso estético que confronta, mas também conforta, em

tempos de crise, porque podemos *ousar* viver outras realidades – e romper com velhos paradigmas.

No mundo social da chamada *pós-verdade*, a literatura se coloca como uma *segurança*, em tempos em que as realidades, os fatos e os feitos estão em constante questionamento e postos à prova. No contexto editorial, o incômodo de ser mulher e escrever ficção se substitui à necessidade de relatar fatos que são bem mais incômodos, cujos discursos, sejam eles escritos ou não pela ótica de gênero, podem produzir. Mas que se potencializam, justamente, por essa ótica: a escrita de mulheres. Pois que sigamos gerando incômodos.

REFERÊNCIAS

- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CRUZ, Márcia Maria; SANCHEZ, Mariana. Mariana Sanchez: ‘cada autora trabalha um tema de forma original’. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/02/11/interna_pensar,1344084/mariana-sanchez-cada-autora-trabalha-um-tema-de-forma-original.shtml. Acesso em 10 set. 2022.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. Escrita, auto-representação e realidade social no romance feminino latino-americano. In: Revista de Crítica Literária Latinoamericana, n° 45, 1° sem. 1997, pp. 81-95.
- HARWICZ, Ariana. *Morra, amor*. São Paulo: Editora Instante, 2019. Formato e-pub.
- HARWICZ, Ariana. *A débil mental*. São Paulo: Editora Instante, 2020. Formato e-pub.
- HARWICZ, Ariana. *Precoce*. São Paulo: Editora Instante, 2021. Formato e-pub.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo?. In: _____. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002 [1993].
- TAVARES, Sérgio. O beijo com a faca em riste: Ariana Warwicz narra relação complicada entre mãe e filha. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/11/13/interna_pensar,1204251/beijo-com-faca-em-riste-ariana-harwicz-relacao-complicada-mae-filha.shtml. Acesso em 10 set. 2022.
- Woolf, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros ensaios*. Tradução e organização por Wagner Schadeck. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

Recebido em 05/01/2023.

Aceito em 15/02/2023.