

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARTA MARIA BASTOS

O CORPO ESTRANHO:

Paródia e transgressão do feminino em **O efeito Urano**, de Fernanda Young

UBERLÂNDIA  
AGOSTO/2020

MARTA MARIA BASTOS

O CORPO ESTRANHO:

Paródia e transgressão do feminino em **O efeito Urano**, de Fernanda Young

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA  
AGOSTO/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B327 Bastos, Marta Maria, 1965-  
2020 O Corpo Estranho [recurso eletrônico] : Paródia e  
transgressão do feminino em O efeito Urano, de Fernanda  
Young / Marta Maria Bastos. - 2020.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.674>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

A  
Δr

## **MARTA MARIA BASTOS**

### **O CORPO ESTRANHO:**

Paródia e transgressão do feminino em **O efeito Urano**, de Fernanda Young

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Uberlândia, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU (Presidente)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kenia Maria de Almeida Pereira / UFU (Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Suzana Moreira do Carmo / UFU (Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Borges / UFCAT (Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivana Ferrante Rebello e Almeida / UNIMONTES (Examinadora)



**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	04 de setembro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:40
Matrícula do Discente:	11613TLT017				
Nome do Discente:	Marta Maria Bastos				
Título do Trabalho:	O corpo estranho: paródia e transgressão do feminino em <i>O efeito urano</i> , de Fernanda Young				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identida				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O sexo da palavra: cenas sexuais homoeróticas na literatura brasileira				

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Ivana Ferrante Rebello e Almeida da Universidade Estadual de Montes Claros / Unimontes; Luciana Borges da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão / UFG-RC; Maria Suzana Moreira do Carmo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES**, Usuário Externo, em 04/09/2020, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/09/2020, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/09/2020, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Suzana Moreira do Carmo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/09/2020, às 18:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marta Maria Bastos, Usuário Externo**, em 04/09/2020, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivana Ferrante Rebello, Usuário Externo**, em 13/10/2020, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2237321** e o código CRC **BCF55BD8**.

Dedico à minha mãe amada, o primeiro modelo de feminino, mulher, esposa e mãe que conheci. Já nos primórdios de minha infância, ensinou-me o que é ser uma voz passiva. Em toda sua vida, nunca teve direito a voz, só lhe ensinaram a se calar, baixar a cabeça e, às vezes, chorar, se possível fosse!

## 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 Uberlândia – Campus Santa Mônica, por conceder-me a oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Nível de Doutorado.

Ao Professor Doutor Fábio Figueiredo Camargo, pela sua orientação, com muita sabedoria, paciência, dedicação e carinho. A ele devoto minha admiração, reconhecimento, respeito e gratidão.

Aos meus pais (*in memoriam*), Bertoldo e Geraldina, meu respeito, gratidão e amor eterno.

Aos meus irmãos: Ismael, Ruy, Moisés, Antônio Abrão e Lázaro, meu fraterno amor.

Às minhas colegas de doutorado, as quais se tornaram amigas: Gláucia Helena, Maria Amélia, Patrícia Lopes, Maria Zenaide, Rosania Alves, Mônica Névoa, Cristina Matos, gratidão por compartilharmos experiências, aprendizados e nossas angústias.

Aos professores doutores, membros da banca, Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU), Maria Suzana Moreira do Carmo (UFU), Luciana Borges (UFCAT) e Ivana Ferrante Rebelo e Almeida (UNIMONTES), pelas suas contribuições neste trabalho, com sugestões e críticas para o aperfeiçoamento deste texto, para meu aprimoramento como pesquisadora e amadurecimento como pessoa.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consciente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.

Judith Butler

## RESUMO

Esta pesquisa analisa o romance **O efeito Urano** (2001), de Fernanda Young, narrativa que tematiza uma (mal)dita história de amor e erotismo, entre duas mulheres: Cristiana e Helena. Esta autora elege o dedo médio como metáfora, por assemelhar-se a um “dildo”, funcionando como uma imitação do órgão sexual masculino, um suplemento, um artifício, de acordo com Paul Preciado, (2014), criando, com isso, uma contrassexualidade em seu discurso. O texto é narrado em primeira pessoa por Cristiana, que puxa pela memória e conta seu jogo de manipulação tanto das outras personagens quanto do leitor. A narrativa questiona o binarismo sexo/gênero, teoricamente conceituado por Judith Butler (2013), Paul Preciado (2014), Simone de Beauvoir (1980) e Luciana Borges (2013), dentre outros. O corpo feminino é apresentado em sua subjetividade, seu erotismo, seus desejos, sua luta para libertar-se das amarras do patriarcado, impositor de normas e regras para os indivíduos e seus corpos, no exercício de suas vidas e sua sexualidade. Fernanda Young apresenta um novo modo de produção desse corpo e desse discurso, criando um contradiscurso, utilizando-se da paródia e da carnavalização: a primeira, conclamando a sociedade no sentido de continuação, de transgressão, oportunizando um diálogo entre o passado e o presente, o moderno e o pós-moderno, segundo Linda Hutcheon (1991); a segunda promove uma reflexão a respeito do lugar que o masculino e o feminino ocupam na sociedade, e nesse sentido pelo esquema de carnavalização os papéis são trocados ou por um período específico de tempo a personagem-narradora age com uma percepção mais reconhecida como masculina. Há uma inversão de valores e troca de papéis das personagens: Guido é destronado de seu poder falocêntrico, reduzido à condição subalterna; sua mulher, Cristiana, ascende ao seu lugar com poder e voz, detendo o falo em suas mãos. A subversão do lugar do feminino e do masculino ocorre nesta narrativa à semelhança da carnavalização, apresentada por Bakhtin (1981), como uma tentativa de ruptura com as instituições normativas sociais, culturais e religiosas, como controladoras dos indivíduos, seus corpos e suas condutas morais e sexuais. Nesse sentido esta tese desvenda o modo como a protagonista olha para seu próprio corpo, como o interpreta e o descreve, assim como verifica o seu modo de olhar para o corpo de outra mulher. Assim analisamos os personagens e a construção que a autora faz destes, percebendo um jogo entre Cristiana e o outro narrador que fala paralelamente à personagem narradora. Analisamos também como Cristiana se constitui como uma personagem histérica se assumindo desta forma em sua própria narrativa, demonstrando que seu corpo é um corpo estranho e que lhe basta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paródia; Carnavalização, Corpo feminino; Fernanda Young.

## ABSTRACT

This research analyzes the novel **O efeito Urano** (2001), by Fernanda Young, a narrative that thematizes a (evil)dita story of love and eroticism, between two women: Cristiana and Helena. This author elects the middle finger as a metaphor, because it resembles a "dildo", functioning as an imitation of the male sexual organ, a supplement, a artifice, according to Paul Preciado, (2014), thus creating a countersexuality in his speech. The text is narrated in first person by Cristiana, who pulls through the memory and tells her game of manipulation of both the other characters and the reader. The narrative questions the binarism sex/gender, theoretically conceptualized by Judith Butler (2013), Paul Preciado (2014), Simone de Beauvoir (1980) and Luciana Borges (2013), among others. The female body is presented in its subjectivity, its eroticism, its desires, its struggle to free itself from the bonds of patriarchy, impositor of norms and rules for individuals and their bodies, in the exercise of their lives and their sexuality. Fernanda Young presents a new mode of production of this body and this discourse, creating a counterdiscourse, using parody and carnivalization: the first, calling on society to continue, transgression, opportunistic a dialogue between the past and the present, the modern and the postmodern, according to Linda Hutcheon (1991); the second promotes a reflection about the place that the masculine and the feminine occupy in society, and in this sense by the scheme of carnivalization the roles are exchanged or for a specific period of time the character-narrator acts with a perception more recognized as masculine. There is an inversion of values and exchange of roles of the characters: Guido is dethroned from his phallocentric power, reduced to the subaltern condition; his wife, Cristiana, ascends to her place with power and voice, holding the phallus in her hands. The subversion of the place of the feminine and the masculine occurs in this narrative similar to carnivalization, presented by Bakhtin (1981), as an attempt to break with social, cultural and religious normative institutions, as controllers of individuals, their bodies and their moral and sexual conducts. In this sense this thesis unveils the way the protagonist looks at her own body, how she interprets and describes it, as well as verifies her way of looking at another woman's body. Thus we analyze the characters and the construction that the author makes of these, perceiving a game between Cristiana and the other narrator who speaks paralelamente to the narrator character. We also analyze how Cristiana constitutes herself as a hysterical character assuming herself in this way in her own narrative, demonstrating that her body is a foreign body and that it is enough for her.

**KEYWORDS:** Parody; Carnivalization, Female Body; Fernanda Young.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A TESSITURA DO CORPO FEMININO NAS TRAMAS DA LITERATURA BRASILEIRA .....</b>	<b>24</b>
1.1 O feminino retratado por mulheres escritoras .....	29
1.2 As representações do corpo feminino na literatura de Fernanda Young .....	323
1.3 A representação do corpo lésbico feminino na literatura brasileira .....	34
1.4 O corpo feminino: um corpo estranho .....	41
<b>CAPÍTULO 2 - A URDIDURA DA (DES)MEMÓRIA FEMININA .....</b>	<b>48</b>
2.1 A memória na construção feminina.....	60
2.2 A trapaça, o logro e o engano para urdir o enredo do texto .....	66
2.3 Os ovários, dois polos, duas energias plugadas: possibilidades de leitura .....	75
2.4 Há sempre a (mal)dita encenação do amor verdadeiro.....	78
<b>CAPÍTULO 3 - A CARNAVALIZAÇÃO E A PARÓDIA DO CORPO: CULTURAS E COSTUMES .....</b>	<b>82</b>
3.1 O dedo médio e o dildo, duas metáforas e uma mesma função.....	84
3.2 A tentativa de ruptura com as estruturas binárias.....	88
3.3 Carnavalizando os corpos em <b>O efeito Urano</b> .....	91
3.4 Guido, Cristiana e Helena: três identidades que se revelam na diferença .....	93
3.5 Cristiana: uma esfinge .....	96
3.6 Helena: o mito e a paródia da mulher mais bela do mundo .....	102
3.7 Guido, a pérola dos homens .....	105
3.8 Cristiana e Helena, na intimidade .....	106
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>116</b>

## **INTRODUÇÃO**

Esta tese é a continuação de uma pesquisa recente que desenvolvi no período de 2012 a 2014, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem em nível de mestrado da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Borges. Defendida em abril de 2014, a dissertação teve por título **A mulher (trans)formada na ficção de Fernanda Young**, e seu *corpus* de análise foi o livro **A sombra de vossas asas** (1997), o segundo romance dessa escritora. À época da pesquisa, consultei o Banco de Teses e Dissertações da CAPES, especificamente no que se refere à produção literária de Fernanda Young, e, como resultado, foram encontrados apenas três estudos, feitos pelas professoras: Elôdia Xavier (2007), Érica Schlude Wels (2005) e Luciana Borges (2013). Posteriormente, com a defesa de minha dissertação de mestrado somou-se mais uma pesquisa referente à literatura de Fernanda Young, totalizando quatro trabalhos. No romance em questão, a autora produz uma ficção reveladora de uma imagem feminina, gerada a partir dos padrões de beleza propagados pelas mídias, na qual o belo, o perfeito e o atraente se tornaram símbolos de poder, transformando o corpo e as identidades da protagonista desta ficção.

Durante e após a realização da pesquisa de mestrado, percebi o quanto a ficção literária de Fernanda Young oferece material a ser investigado. Daí o desejo de um maior aprofundamento no estudo de sua literatura ficcional, para dar continuidade à pesquisa sobre o corpo feminino e suas identidades. O livro **O efeito Urano** (2001), o quinto romance de Fernanda Young, foi o escolhido para compor o *corpus* desta análise.

O feminino, inicialmente descrito na literatura por homens, foge ao real, as primeiras escritoras que o representaram seguiram a mesma tendência destes. Com o passar dos anos transformam-se os modos de olhar para o corpo feminino e este vai sendo descrito aproximando-se à representação do real, até chegar aos dias atuais, quando o encontramos representado no discurso literário da escritora Fernanda Young, a qual apresenta um modo singular de produção deste corpo e desse discurso. Meu interesse é desvendar o modo como a protagonista olha para seu próprio corpo, como o interpreta e o descreve, assim como verificar o seu modo de olhar para o corpo de outra mulher. Para tanto, levanto a hipótese de que neste romance a escritora coloca em xeque as relações binárias de masculino e feminino, regidas pela sociedade e cultura atual, possibilitando à sua personagem-narradora a liberdade de agir como bem desejar, no meio sociocultural e no exercício de sua sexualidade, sem que haja, contudo, uma troca efetiva dos papéis

sociais. Cristiana, a protagonista e narradora de **O efeito Urano**, produz um discurso opositor e provocador do binarismo vigorante, ao transgredir as barreiras impostas pelo patriarcado e por todas as instituições socioculturais, como aprisionamento para a mulher e seu corpo, parodiando o lugar do masculino e do feminino, ela questiona todo o sistema vigente. É a possibilidade ou não de a personagem feminina transgredir o corpo, a cultura e os costumes, romper com o binarismo e todo o sistema que o sustenta, o que pretendo provar aos leitores, ao final desta pesquisa.

Fernanda Maria Leite Young, depois de casada, Fernanda Maria Young de Carvalho Machado, ou somente Fernanda Young, seu nome de autora, nasceu em 02 de maio de 1970 na cidade de Niterói, Rio de Janeiro, e faleceu em 25 de agosto de 2019, no hospital municipal de Paraisópolis, Minas Gerais. A escritora passava o final de semana no sítio da família, em Gonçalves, Minas Gerais, onde foi acometida de uma crise asmática, seguida de uma parada cardíaca, que interrompeu sua vida. Três meses após a sua morte, ganhou o Prêmio Jabuti, o maior prêmio da literatura brasileira, com a obra **Pós-F: para além do feminino e do masculino** (2018), na categoria crônica.

Fernanda Young acumulou, ao longo de sua breve vida, outras funções, além da de escritora. Com informações extraídas do Museu da Televisão,<sup>1</sup> segue-se uma contextualização de sua vida, carreira e obra. Foi 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 Young interrompeu seus estudos quando terminou o Ensino Fundamental, para depois fazer o Supletivo do Segundo Grau. Frequentou a Faculdade de Letras da 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 não terminou nenhum dos cursos. Jurou nunca mais pisar em um campus universitário. Entretanto, em 2019, ano de sua morte, ela cursava Artes Plásticas na FAAP.

Casou-se com Alexandre Carvalho, roteirista de seriados para a Rede Globo de Televisão. Além de trabalhar como roteirista, aventurou-se também na carreira de atriz e apresentadora. Como atriz, atuou na minissérie **Yayá Garcia** (1989) e na novela **O dono**

---

<sup>1</sup> <<http://museudatvbiografias/fernanda/young>>. Acesso: em 26 abr. 2017.

**do mundo** (1991), em **Macho Man** (2011), todas pela Rede Globo de televisão; atuando também em **Surtadas na Yoga** (2013), pela GNT, canal por assinatura.

Como apresentadora, coapresentou o programa feminino **Saia justa** (2002-2003), pela GNT, e **Irritando Fernanda Young** (2006-2010), **Duas histéricas** (2011); **Confissões do Apocalipse** (2012), pela GNT; **Saturday Night Live Brasil** (2012), como apresentadora, **Episódio 2**, pela Rede TV. Além disso, escreveu uma coluna mensal para a revista Cláudia. Como roteirista, atuou na televisão em **A comédia da vida privada** (1995); **Os normais** (2001-2003); **Os aspones** (2004); **Super sincero** (2005) – este quadro pertenceu ao Programa Fantástico da Rede Globo de Televisão; **Minha nada mole vida** (2006); **O sistema** (2007); **Nada fofa** (2008) – especial de fim de ano; **Separação?!**; **Como aproveitar o fim do mundo** (2012); **O dentista mascarado** (2013); **Vade Retro** (2017); **Edifício Paraíso** (2017); **Chipados** (2019). Posou nua para a revista **Playboy**, edição especial de aniversário de novembro de 2009, estampando a capa da revista em trajes de coelhinha, preenchendo várias páginas desta com sua nudez e sensualidade.

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 foi bastante atuante na literatura, produzindo romances, poesias, crônicas e um livro-instalação. Sua estreia na literatura foi em 1996, quando publicou o seu primeiro romance, **Vergonha dos pés**, pela editora Objetiva; **A sombra das vossas asas** (1997); **Carta para alguém bem de perto** (1998); **As pessoas dos livros** (2000); **O efeito Urano** (2001), todos pela editora Objetiva; **Aritmética** (2004); **Dores do amor romântico** (poesias) (2005), estes pela editora Ouro; **Melhores momentos de Os normais** (2005), editora Objetiva; **Tudo o que você não soube** (2007), editora Ouro; **O pau** (2009); **A louca debaixo do branco** (2012), estes dois pela editora Rocco. O último, chamado “livro-instalação” originou-se a partir de uma exposição de fotografias no Museu da Imagem e do Som da cidade de São Paulo. Fernanda Young foi a modelo que encarnou a personagem da noiva em diversas roupagens e facetas; **A mão esquerda de Vênus** (2016), editora Globo; **Estragos** (2016), editora Globo; **Pós-F: para além do masculino e do feminino** (2018), editora Leya. Esta obra foi premiada três meses após a sua morte, com o Prêmio Jabuti. Em novembro de 2019, foi lançada pela editora Leya a obra póstuma **Posso pedir perdão, só não posso**

**deixar de pecar**, de sua autoria. Este livro já estava pronto e com data marcada para ser lançado quando ela morreu, deixando ainda outro livro inacabado.

Fernanda Young conciliou sua carreira de escritora com a de personalidade midiática de televisão, atuando como roteirista para seriados e como apresentadora de programas ao vivo na TV a cabo; atuou também como atriz. Sua imagem midiática na televisão deu-lhe maior destaque do que como a de romancista, meio em que se tornou menos conhecida. No meio televisivo, ela teve maior atuação, recebendo do público maior aceitação.

Sua literatura privilegia o cenário urbano, localizado nas grandes metrópoles: a grande cidade de São Paulo é a extensão espacial na qual, na maioria das vezes, acontecem suas narrativas, como é o caso dos romances **A sombra das vossas asas** e **O efeito Urano**. Sua obra ficcional mostra personagens femininas que em muito se parecem com mulheres reais. São romances nos quais a escritora apresenta esse indivíduo dentro de sua subjetividade. Suas personagens vivem traumas psicológicos associados a amores e a casos extraconjugais, em uma literatura que retrata a cultura do corpo, da beleza, do erotismo, das identidades e da cultura pop.

Seus livros alcançam boa exposição na mídia devido à sua personalidade peculiar, suas declarações controversas, sua obsessão pela cultura pop e seu visual extravagante, construído por cabelos geralmente curtos, muitas tatuagens e, por algum tempo, pelo uso de ostensivas pulseiras de baquelite produzidas na década de 1920 e 1950. Por estar sempre ligada às tendências da contemporaneidade, sua literatura revela traços que regem a humanidade na era atual. Sua imagem por si só denota sua personalidade marcante e excêntrica.

Embora sua obra possua fortuna crítica restrita, Fernanda Young vem alcançando um lugar de destaque no universo literário. Diante dos poucos estudos acadêmicos relativos à sua produção literária, a presente pesquisa poderá trazer maior visibilidade à sua ficção narrativa, além de contribuir para outros estudos pertinentes ao assunto.

Em sua literatura ficcional, Fernanda Young dá grande destaque ao corpo das personagens femininas, às vezes perfeitos nas formas, ora destacados por imperfeições físicas, que muitas vezes são motivos de tormentos em suas vidas, causando-lhes muito desconforto e sofrimento. A insatisfação com o próprio corpo em muito reflete a mulher

brasileira atual, cuja imagem parece ainda centrada na apresentação do corpo, mais do que em suas virtudes intelectuais. O corpo feminino ainda tende a ocupar o centro das atenções, sobrepondo-se à sua inteligência.

O corpo feminino, igualmente representado nas demais obras literárias de Fernanda Young, vela e desvela identidades que se multiplicam em indivíduos, que em muito se assemelham às pessoas reais. As personagens de suas narrativas experimentam viver em seus corpos seus próprios desejos, novas práticas de condutas individuais e novas formas de exercer suas sexualidades. Enfim, são mulheres que, como representação, aos poucos, procuram libertar-se das amarras impostas pelo patriarcado, para adquirir autonomia sobre si, mesmo que, para isso, tenham que pagar um alto preço.

Segundo Zygmunt Bauman (2005, p. 91), no ensaio **Identidade**, “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”. Na era atual, alterar a identidade individual é tão fácil como trocar de roupas, cujo ato pode ser repetido quantas vezes a pessoa assim o desejar, como fez a personagem Carina, do romance **A sombra das vossas asas**, retalhando e transformando seu corpo. Com isso, suas identidades também foram alteradas. A liberdade de manipular e alterar a própria identidade individual já não é mais um sonho, mas uma possibilidade de realização. Conforme ajuíza David Le Breton, em **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**:

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. (LE BRETON, 2003, p. 15).

Portanto, de acordo com Le Breton, o corpo é visto como aquilo que serve apenas como matéria, que sustenta o homem. Se antes o indivíduo dizia: eu sou um corpo, agora diz: eu tenho um corpo, afirmando para este a sua condição de coisa ou objeto do qual se tem posse. Por isso, dele apartado, o corpo esvazia-se de seu caráter simbólico e de qualquer valor para funcionar como um simples amontoado de ossos, músculos e pele,

podendo modificar-se quantas vezes lhe for conveniente, para assumir diversas outras aparências. Para tal, basta ter recursos financeiros o suficiente e estar munido do desejo de mudar os aspectos corporais que já não mais lhe agradam. É possível eliminar gorduras, retirar excessos, implantar, esculpir formas como quiser, como foi o corpo da personagem Carina de **A sombra das vossas asas**, esculpido e transformado pela cirurgia plástica como estética reparadora.

Nesse mesmo sentido, Cristiana, personagem de **O efeito Urano**, já beirando seus trinta anos de idade, vive, segundo ela e o outro narrador do enredo, grande instabilidade psíquica pelo efeito que Urano provoca nessa exata fase de sua vida em relação ao zodíaco e ao cosmos. Aos vinte e nove anos e meio de idade, ela apresenta dependência psíquica de vários vícios, como o álcool, o fumo, psicotrópicos e sexo, sobre os quais não sabe manter o controle. Apesar de todos esses desvios, ela ainda diz ser uma mente brilhante, sedutora e de superior beleza corporal, dizendo-se uma mulher perfeita nas formas e dotada de grande beleza em relação a Helena, a outra personagem feminina do romance, de quem destaca o mau gosto pelas escolhas das cores e modelos de suas roupas: apertadas demais, formando muitas dobras de gordura por debaixo dos vestidos, e a voz estridente e irritante; mesmo assim, aproxima-se dela como amiga. Tempos depois, vive um caso de amor com Helena, o que caracteriza uma relação homoerótica.

Na contemporaneidade, as relações afetivas assumem diversas nuances. Em **O efeito Urano**, Cristiana é uma jornalista de classe média, casada com um psicanalista, de nome Guido. Na intimidade, a relação entre os dois era suficientemente fria, o que permitiu a Cristiana buscar aventuras eróticas com outras mulheres, até que surge Helena, por quem se apaixona perdidamente. Dividida entre o marido e a nova “amiga”, Cristiana se questiona se vale a pena trocar um casamento seguro por uma paixão incomum. Em meio ao tumultuado relacionamento com o marido e a nova paixão encontrada, Cristiana parece ser vítima o tempo todo, mas, ao mesmo tempo, revela ser uma mulher “canalha”. Esse termo é um adjetivo e substantivo comum de dois gêneros. Significa aquele ou o que é infame, vil, abjeto, velhaco. É muito comum ser empregado aos homens e raramente às mulheres. No entanto, nesta narrativa ficcional, Cristiana se autodenomina uma “mulher canalha”. O termo será melhor desenvolvido quando for feita a análise desta personagem. A narrativa nos é apresentada sem linearidade e revela mais de um narrador: ora a protagonista assume o ato de narrar, ora um narrador externo o faz.

## O efeito Urano: do projeto inicial à escrita do livro

**O efeito Urano** (2001) foi um livro produzido por encomenda para ser pornográfico. O romance é constante da série “Cinco Dedos de Prosa”, na qual cinco mestres da ficção contemporânea escolhem um dedo da mão para tecer seu dedo de prosa. As informações contidas na orelha da capa e da contracapa deste título o apresentam como dedicado ao dedo médio, ou, como a autora prefere chamá-lo, o pai-de-todos. Para o lançamento da coleção, não houve uma sequência por ordem linear dos dedos: do polegar para o indicador, médio, anular e mindinho ou vice-versa.

O primeiro livro da coleção foi dedicado ao dedo indicador, de autoria do escritor Carlos Heitor Cony, o qual narra a misteriosa aventura de um homem que nasceu sem o dedo indicador. **O efeito Urano** é o segundo romance lançado desta coleção. O terceiro livro da série foi dedicado ao dedo mindinho, escrito por Mário Prata. Depois foi a vez de o dramaturgo Manoel Carlos escrever sobre o anular e Luís Fernando Veríssimo, sobre o polegar.

Encontramos na contracapa do livro **O efeito Urano**, de Fernanda Young, um depoimento, em que ela reforça o porquê da escolha do dedo médio para esta produção ficcional:

[...] eu sempre chamei o dedo médio de pai-de-todos. Pois nada que é médio pode ser grande coisa, e ele é o maior. Tanto que gosto de usá-lo principalmente para usar anéis, embora ache seu design perfeito para mandar a outros lugares. É enfim, o dedo que penetra. O genital das mãos (YOUNG, 2001).

No romance em análise, Fernanda Young, ficcionaliza uma história de amor e erotismo, na qual elege o dedo médio como o seu preferido, por este ter ainda múltiplas funções na vida prática, e no romance por funcionar como suplementador da falta do órgão sexual masculino, para dar conta do erotismo existente entre as duas personagens femininas. Ao utilizá-lo para substituir tal órgão, ela ultrapassa o que conhecemos sobre literatura erótica, beirando o pornográfico, visto que um outro objeto poderia dar conta do erotismo entre elas. Em outros tempos, um escritor ficcionalizaria esse caso de amor a partir de sua preferência pelo corpo feminino. Fernanda Young trabalha seu texto com uma quantidade de excessos: os verbos amorosos, os palavrões, os desejos que emanam

dos corpos das duas personagens femininas. O dedo médio, como aponta Luís da Câmara Cascudo, em **História dos nossos gestos**,

[...] simboliza o membro viril, *Infame dígitio* para os Romanos. Apontá-lo, isoladamente, agressão, escárnio, impudícia [sic]. Dois séculos antes de Cristo possuía essa fama. Mesma tradição na Grécia, onde Diógenes dizia distar a Loucura apenas um dedo da Razão. Com ele, afirmava o mesmo filósofo, governava-se o povo de Atenas (Diógenes Laércio). As feiticeiras em Roma misturavam as essências mágicas com o *médio*. (CASCUDO, 1987, p. 189).

O romance **O efeito Urano** constitui a “metáfora do dedo médio”. É interessante destacar que Fernanda Young foi a única escritora a ser parte integrante dessa coleção. Chama-nos a atenção para o fato de sua escolha recair sobre o terceiro dedo da mão, pela carga de simbologia que carrega, pelo teor depreciativo dos significados popularmente atribuídos a ele, por ser comparado ao genital masculino. Sua escolha, ao escrever sobre o médio, é intencional, apresentando uma visão do lugar que o feminino ocupa em nossa sociedade falocêntrica. O que foi muito bem pensado pela escritora: a posição que o médio ocupa em relação aos outros dedos. Rodeado por dois deles de cada lado, não é uma posição de equilíbrio, ao contrário: ao se destacar como o maior de todos, clama por visibilidade.

A narrativa apresenta um caso de amor, olhado por outro ângulo: o homoerotismo feminino apresentado por uma escritora. Algo que até bem pouco tempo não era muito comum dentro da literatura brasileira, pois o que normalmente vemos são homens narrando sobre mulheres, idealizando-as “dentro de um certo modelo de feminilidade” (BRANDÃO, 1993, p. 54), a partir do imaginário deles. A literatura de Fernanda Young é uma voz que rompe com as estruturas pré-existentes, desconstruindo-as, para revelar um outro sujeito, construído a partir de seus próprios desejos. Recentemente, têm surgido várias escritoras lésbicas, em nível nacional, que estão ocupando esses espaços, outrora preenchidos por escritores.

Por ocasião do lançamento da coleção de livros “Cinco dedos de prosa”, Fernanda Young concedeu uma entrevista a Marcelo Costa, publicada no Site Scream & Yell (2001), na qual fala de sua escolha ter recaído sobre o dedo médio:

Esse é um dedo que eu adoro e uso muito, no fuckyou, assim, na rua, para pessoas que me incomodam. Eu sempre me defendi muito com esse dedo e é um dedo que eu uso anel. É o dedo que está no centro. Acho que todos os dedos podem e estão sendo trabalhados com mil possibilidades porque a mão toda é extremamente inspiradora. Mas eu acho que o dedo médio é o mais contemporâneo, o mais pop. Ele é o único que surge no movimento punk. Ele tem um design, um conceito pop. E ele penetra, ele é sexual. Eu gosto. Não titubeei a respeito da escolha. Não tive dúvida alguma. Depois eu comecei a perceber coisas legais, como o fato de ter homens ao meu redor e eu estar no centro. E que de fato seria natural e estratégico que eu ficasse com esse dedo. Por fim ele me coube muito bem na proposta de marketing do livro. (YOUNG *apud* COSTA, 2001, p. 1).

Fernanda Young, ao se referir à temática do romance, “o dedo médio”, revela as questões que a fazem ter uma preferência especial para com ele, por ser o “curinga dos dedos”, pela sua multiplicidade de utilizações: entre elas, pelo seu *design* perfeito, a de desaforar alguma pessoa inconveniente, como muitas vezes ocorre no trânsito, mandando-a “tomar no cu”, literalmente; gesto antigo que não sai de moda, sempre contemporâneo. No tocante à coleção de livros literários, Fernanda Young refere-se aos dedos e à mão como um conjunto de sensualidade. O dedo médio ganhou destaque por ser apresentado por uma escritora, a única entre quatro homens. E, por último, por ser tomado como a representação do órgão sexual masculino. A escritora revela vários motivos para gostar do dedo médio, mas não deixa explícito seu desejo ao ficcionalizar sobre ele. É, enfim, o dedo que penetra. O genital das mãos, como declara na entrevista e também na contracapa de **O efeito Urano**. O fato é que, no projeto do livro, o que se coloca em jogo é sua necessidade de autoafirmação, conforme salienta Luciana Borges em **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**:

A escrita do romance que se pretende erótico – uma vez que deve contemplar o dedo médio, este que se liga desde sempre às suas conotações sexuais – é parte de uma definição e autoafirmação: é a existência de uma identidade de escritora, a qual ela deve encontrar em si mesma, a partir da realização do romance, que está em jogo para Fernanda.

[...] O objetivo inicial do texto parece cada vez mais distante. A narrativa trata de um envolvimento erótico e mesmo da iniciação da personagem ao universo erótico lesbo – contendo descrições bastante explícitas dos modos de se fazer o melhor uso das mãos e do dedo médio, esse simulacro fálico, instrumento do prazer a ser dado e recebido, bem como dos modos mais eficazes de se excitar uma vagina, de tocá-la e fazê-la responder a contento. (BORGES, 2013, p. 146-147).

Luciana Borges destaca o marketing criado em torno do título do livro por ocasião do lançamento: ele foi exibido como um livro erótico pornográfico, apenas. O livro, **O Efeito Urano**, para o qual se anunciou a expectativa de um conteúdo com cenas de sexo explícito entre duas mulheres, parece ter sido escrito para atingir um grande público masculino, mas frustra essa expectativa, tendo em vista que tal assunto é largamente utilizado como excitação do prazer masculino. Em lugar da pornografia anunciada pela editora, o livro traz apontamentos sobre as relações de gênero e o lugar que o feminino ocupa no seio da sociedade e nas relações binárias ditadas por ela, informa esta autora.

O que Fernanda Young intenta com a escrita de **O efeito Urano** está muito além de uma obra pornográfica. Há um jogo de sentidos que conduz o leitor a uma discussão das relações de poder do patriarcado, ainda tão arraigadas na sociedade atual, ressignificando essas relações. A intenção da autora é retratar o mundo em que ela vive, cheio de conceitos e preconceitos. É desse universo que nasce sua literatura ficcional.

Fernanda Young, ao escrever sobre o “dedo médio”, símbolo fálico, “suplementador da falta” do órgão genital masculino, cria duas vozes para narrá-lo. Isso porque a função autor, segundo Foucault:

[...] não se define pela atribuição espontânea de seu discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas, e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

Assim, a primeira voz a quem Fernanda Young dá vida na narrativa é a de Cristiana, personagem-narradora em primeira pessoa. A outra voz é a de um narrador masculino, de nome não identificado, que parece ser Deus, pois ele é conhecedor de toda a história narrada, mas, controlado pela autora, não interfere nela. Cristiana não conhece toda a verdade sobre o que escreve, nem sobre si mesma, para isso utiliza-se da linguagem para criar cada página do discurso que compõe a sua própria história. A autora dá-lhe certa autonomia sobre o texto, mas fica no controle de toda a situação, guiando-a dentro da narrativa, como única conhecedora de toda a verdade capaz de manipular os narradores.

A primeira edição de **O efeito Urano** é visualmente sugestiva quanto ao aspecto erótico. Ele corresponde ao marketing que seu lançamento anuncia: uma relação

homoafetiva entre duas mulheres. Na capa, a transcrição em braile “dedo médio” e a ilustração de um seio nu entre luz e sombra iluminam essa questão, podendo o leitor se confundir, à primeira vista. Essas imagens sugerem facilmente que o texto seja de um romance erótico pornográfico. O que Fernanda Young informa na entrevista concedida a Costa (2001) é que todas as capas de seus livros foram escolhidas por ela, “menos essa, por ser parte de uma série. Porque esse é um projeto da Objetiva, eles compraram a criação” (*YOUNG apud COSTA*, 2001, p. 1), e destaca ainda que a proposta do projeto da escrita do livro aconteceu em um momento muito especial, quando estava começando a viver a experiência da maternidade. Algo novo em sua vida, que, além de requisitar muito ou todo o seu tempo, também é um processo que envolve a libido de uma mulher, como ela mesma afirma na entrevista a Costa:

Quando surgiu a proposta, eu estava grávida, ou prestes a engravidar, e era uma proposta que tinha um prazo para ser cumprido. Eu engravidiei, tive as meninas e nisso veio a confirmação do projeto. “Fernanda, nós estamos mandando o contrato, vamos adiantar um dinheiro e você vai escrever um romance, tudo bem?”. Tudo bem. Só que eu estava com um mês de parto. E foi uma experiência muito engraçada porque era aquela mulher gorda, enorme, igual uma judia, no escritório escrevendo e lendo. (*YOUNG apud COSTA*, 2001, p. 1).

O desafio da escrita desse romance, para Fernanda Young, recaiu na questão do erotismo, quando ela mesma vivia uma fase contrária a isso, como afirmou no trecho citado. Mas, a esse respeito, nessa mesma entrevista ela ainda afirma que o livro manuscrito não ficou com a proposta erótica, como ficou o livro depois de editado e impresso. Só depois de pronto o material foi que ela mesma passou a ver o livro como erótico, sendo que antes não achava que ele correspondia ao que lhe foi solicitado pela editora. Outra questão a respeito da escrita desse romance é sua autoafirmação como escritora. Em um universo literário dominado por homens ficcionistas, ela pretende marcar um lugar como seu, ao provar que é uma ficcionista, conforme salienta Luciana Borges:

[...] ela aceitou o projeto para provar, a si mesma e aos outros, que conseguiria escrever um romance, independentemente da circunstância biográfica que estivesse vivendo. A aceitação do projeto é, portanto, a tomada de uma posição política frente à acusação de que as mulheres apenas conseguem escrever pessoalismos e sentimentalidades, não

conseguindo se desgarrar de sua experiência individual, que sempre contamina os textos. (BORGES, 2013, p. 146).

Se escrever é posto como um privilégio do homem, Fernanda Young necessitava demonstrar para as pessoas que mulheres são capazes de produzir boa ficção literária. O que ela pretende provar com a escrita desse livro é que mulheres podem ir além das narrativas pessoais. O verdadeiro sentido de sua escolha vai sendo desvelado somente aos olhos de um leitor muito atento, na medida em que avança sua leitura. Este leitor necessita ler e reler várias vezes o texto, filigranas, que se fazem escondidas embaixo de finas camadas da escrita, urdidas na tessitura de uma linguagem inscrita em um corpo feminino, o de Cristiana, na escritura de si, sobre suas ruínas, para se chegar ao entendimento desta escolha e por que ela o fez. **O efeito Urano** é uma armadilha para um leitor menos avisado. Isso porque todo o enredo é composto por um jogo da narradora com a linguagem, para se deliciar com o texto que produz. O gozo está lá, dentro da linguagem.

A literatura que trata da temática homoerótica, seja masculina ou feminina, não é tão bem conceituada, pois se costuma achar que é composta pelos chamados popularmente “livros pornográficos”, devido a seu conteúdo. É também uma literatura considerada como cultura marginal, produzida nas bordas. Jerusa Pires Ferreira, no ensaio **Cultura de Bordas**, assim expõe essa questão:

Bordas é hoje para mim quase marca e chancela. Esta ideia corresponde a um projeto, a uma atitude teórica que vem bem de longe. Foi sendo construído o conceito de cultura de bordas, a partir da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação, os chamados periféricos, privilegiando os segmentos não institucionalizados. Bordas é também um desafio, solução para alguns impasses e nomenclaturas como o de margem e marginalidade ou cultura periférica. [...] Pode ser até um contracânone e mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar nas beiras de sistemas. (FERREIRA, 2010, p. 11).

Conforme Jerusa Pires Ferreira, esta literatura existe, porém não é legitimada e denominada como tal; mas ela está lá, inserida no meio da cultura e produzida por esta. Não se pode negar sua existência, como tentam fazer. Seus autores, muitas vezes pessoas comuns, sujeitos anônimos, que caminham pelas ruas sem o devido reconhecimento pela arte que produzem, sendo esta a base que sustenta a sociedade, de norte a sul do país. Os espaços não consagrados das cidades são os lugares em que ela se desenrola, absorve e é absorvida. Fazem parte desse circuito de produção não somente os sujeitos que a fazem

existir, os seus autores; mas também aqueles que lhe possibilitam chegar até as pessoas: editores e livreiros, os responsáveis pela sua circulação nos espaços esquecidos da cidade. Bordas é um universo de produções que parece ter o dever de permanecer na obscuridade, não fosse a insistência daqueles que nela acreditam, fazendo-a surgir no seio da cultura, para a cultura. O romance **O efeito Urano**, de temática homoerótica, lançado como livro pornográfico, por uma editora *mainstream*, figura nas bordas desse sistema, ocupando uma posição fronteiriça, como demonstra a posição da escritora em meio a quatro homens, assim como seu livro, que não é nem pornográfico inteiramente, nem é uma ode ao homoerotismo feminino, como pode-se supor à primeira vista. Um texto estranho, como o corpo estranho de sua narradora.

A fim de verificar como esse corpo estranho se desloca dentro da narrativa de **O efeito Urano**, esta pesquisa foi dividida em seis partes: introdução, primeiro, segundo e terceiro capítulos, conclusão e referências. O primeiro capítulo compõe-se de um levantamento da representação do feminino em suas primeiras representações por escritoras. Este capítulo consta ainda de um breve levantamento dos corpos lésbicos, para compreendermos como eles figuraram e quem deu-lhes vida na ficção brasileira, com destaque para seus principais representantes. Feito isso, chega-se às transcrições do corpo homoerótico feminino, ficcionalizado por Fernanda Young.

O segundo capítulo traz a questão da memória: a memória dos homens; a memória feminina; o pacto autobiográfico, a autobiografia e a autobiografia ficcional são discutidos neste capítulo, para o qual foi utilizado o aporte de alguns teóricos que tratam da temática, até chegar à análise da memória em **O efeito Urano**. Isso porque a narradora-personagem narra sua vida particular e afetiva a partir de acontecimentos do passado. Uma memória bem recente, de um ano apenas, sobre a qual se edifica seu discurso. Nesta sessão, trata-se também dos narradores deste romance, a fim de verificar quem são eles e por que a autora os construiu na narrativa, dando-lhes voz.

O terceiro capítulo é composto pelo dedo médio e o dílido: duas metáforas para o sexo prostético; a ruptura com as estruturas binárias; a carnavalização e a paródia do corpo, dos usos, costumes e tradições; a encenação de **O efeito Urano**; as identidades das personagens; a etimologia de seus nomes. Toda essa análise tem a intenção de verificar a tentativa da personagem-narradora de desconstruir o discurso binário de sexo/gênero,

apregoados pela sociedade, marcado pela imposição dos papéis sociais que cada um deve assumir como norma. Na sequência, a conclusão do desfecho final do enredo de **O efeito Urano**, seguido da conclusão da pesquisa e as referências que sustentaram este trabalho. Segue-se o primeiro capítulo.

**CAPÍTULO 1**

**A TESSITURA DO CORPO FEMININO NAS TRAMAS DA**

**LITERATURA BRASILEIRA**

A presente pesquisa apresenta uma reflexão acerca do corpo e de suas representações em duas personagens femininas, na relação com o outro e com o mundo, no romance **O efeito Urano** (2001), de Fernanda Young, no qual há dois narradores: o primeiro deles é uma voz feminina, de Cristiana, que narra em primeira pessoa; o segundo narrador, de nome não identificado, parece ser a voz de Deus, pois é conhecedor de toda a história. Esta escolha deve-se ao fato de considerarmos que a literatura desta escritora privilegia o universo feminino e sua subjetividade, retratando ficcionalmente a imagem do corpo feminino, posicionado frente ao consumo. Como aponta Virgínia Woolf, em **A arte do romance**:

Os personagens são construídos a partir de elementos avulsos, de sucessões naturais de uma pessoa que, querendo contar oralmente a história da vida de um amigo, interrompe o fio muitas vezes para introduzir algo novo ou acrescentar algo esquecido, de forma que ao final, mesmo que possamos sentir que estivemos na presença da vida, aquela vida específica em questão continua vaga. (WOOLF, 2018, p. 90).

As personagens da narrativa de **O efeito Urano** podem até não representar a vida de amigos da escritora, ou se assemelharem com alguma pessoa a quem conhecemos na vida real. O fato é que elas parecem ter sido construídas com uma missão específica, que é a de levar o leitor a uma reflexão sobre a condição da mulher atual. O que encontramos neste romance são mulheres questionadoras dos padrões heteronormativos impostos aos indivíduos, consumidores de bens, valores e comportamentos, lançados diariamente no mercado.

A personagem-narradora de **O efeito Urano**, construída pela escritura de uma mulher, exibe características comportamentais e de caráter reconhecidos, em geral, como próprios do sexo masculino, além de se autodeclarar uma mulher “canalha”. Tal comportamento, supostamente fora do padrão para uma mulher, corrobora com a hipótese de que ela tenta descontruir padrões sociais, como um modo de reafirmação. A segunda personagem feminina desta ficção também revela atitudes que, muitas vezes, parecem fugir das normas impostas pela sociedade, o que se torna pertinente de ser investigado nesta pesquisa. Conforme pontua Ruth Silviano Brandão (1993, p. 52), no ensaio **Mulher ao pé da letra**, as categorias do masculino e do feminino não coincidem necessariamente com mulheres ou homens, de modo que, no registro da escrita, um homem pode ter uma

escrita feminina ou engendrar fantasias femininas, e mulheres podem ter uma escrita masculina.

Tal dado oferece uma boa perspectiva de análise para os dois corpos femininos que ganham voz no discurso ficcional do romance **O efeito Urano**, principalmente pelo fato de essas duas personagens serem construções de uma escritora. Sabemos que, durante muitos séculos, o feminino foi representado na literatura brasileira por homens brancos, intelectuais e de classe social abastada, em sua maioria. Na ficção desses escritores, o feminino foi idealizado segundo seus desejos e aspirações, pois

[...] a idealização da mulher se faz de tal forma que é como se ela “naturalmente” coincidisse com o objeto do desejo masculino. O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí inscrevendo-a como se fosse sua própria enunciação. (BRANDÃO, 1993, p. 54).

A mulher, destituída de voz e vez, portanto, sem direito à autorrepresentação na literatura, foi, segundo Ruth Silviano Brandão, criada no imaginário masculino como símbolo fálico, figura fetiche, ser castrado, objeto de desejo, nunca desejante. Figura que até recentemente foi representada por aquele detentor do falo, no qual reside todo o poder. Espelho no qual reflete os desejos daquele que a enuncia. Em **O efeito Urano** há uma subversão da enunciação hegemônica. Fernanda Young apresenta a emergência do feminino desejante nesse romance.

A mulher, construída no discurso do masculino, se viu representada em imagens que sequer se assemelhavam à sua réplica. Como afirma Virgínia Woolf, no ensaio **Um teto todo seu**:

[...] de fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa de maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. (WOOLF, 1985, p. 57).

Sendo que, na realidade, a mulher continuava trancada no interior dos lares, segundo Woolf, às vezes surrada e castigada, gerando e nutrindo os filhos, cuidando da casa e de toda a família, sem direito a voz, silenciada na escritura do outro.

É importante lembrar que, destituídas do direito à representação na literatura, muitas mulheres escreveram como homens, outras cediam seus escritos a esses. Alguns deles, os próprios maridos, e muitas delas também, adotavam pseudônimos masculinos, pois somente desse modo poderiam ver seus trabalhos publicados. A inserção das mulheres na escritura literária por elas mesmas, representando seus corpos e seus desejos, foi um direito que passou a ser conquistado aos poucos, alcançando maior expressão no cenário literário a partir das primeiras décadas do século XX.

Foi ao final do século XX que Fernanda Young estreou na literatura brasileira, representando ficcionalmente o feminino e sua subjetividade numa visão contemporânea. No entanto, antes de adentrarmos no universo ficcional literário desta escritora, a fim de analisarmos as representações dos corpos femininos nele contidos, faremos uma breve contextualização das representações femininas existentes em alguns textos da literatura brasileira. Antecedendo a esse momento, segue-se uma explanação das possibilidades de se entender o que é o feminino.

As figuras bíblicas e míticas de Eva e da Virgem Maria são modelos do mundo ocidental, conhecidos de representação do feminino e, portanto, referenciados na literatura. Eva, criada a partir da costela de Adão, é sempre lembrada por levá-lo à queda, após conduzi-lo ao pecado. A Virgem Maria, concebida sem pecado, por sua vez representa a imagem da pureza, castidade e obediência. Foi através de seu “sim” que se concretizaram os planos de Deus para que ela fosse a mãe do Salvador. Embora Eva represente a morte pelo pecado e a Virgem Maria represente a vida plena, por gerar Jesus Cristo, considerado pelas religiões cristãs como o Salvador e Redentor da humanidade, as duas têm algo em comum: uma natureza capaz de gerar um novo ser humano, podendo também causar a morte da nova vida que gera. Essas mulheres foram criadas a partir dos desejos e necessidades do homem.

Se a representação do feminino “é marcada pela diferença” (SILVA, 2009, p. 11), traço que marca os indivíduos e as identidades, torna-se difícil falar destas isoladas das representações masculinas. Simone de Beauvoir, no ensaio **O Segundo sexo**, sintetiza o já dito anteriormente, afirmando que:

[...] a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem. A assimetria entre as duas categorias, masculina e feminina, manifesta-se

na constituição unilateral dos mitos sexuais. Diz-se por vezes o “sexo” para designar a mulher, é porque ela é carne com suas delícias e seus perigos.

[...] É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeitiça; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser. (BEAUVOIR, 1980, p. 183).

O feminino é representado pelo corpo e sua sexualidade, como apontamos, eu e Luciana Borges, no ensaio “O corpo projetado e reconstruído: estética e erotismo a serviço da vingança na ficção de Fernanda Young”, “[...] suscetível às determinações da natureza, dependendo de ciclos hormonais, a variações de humor, às alterações provenientes da gestação, portanto, ligado aos aspectos irracionais [...]” (BASTOS; BORGES, 2013, p. 158), cabendo ao homem a representação da intelectualidade; enquanto que a mulher figura no universo representacional pela sua condição biológica, mas isso por si só não é o suficiente para definir o feminino, daí sua constante busca por um lugar que não o reduza à simples condição de corporalidade.

Na literatura, a mulher esteve por muitos séculos destituída de voz e de vez, conforme já afirmamos. Ela foi utilizada no discurso de vozes masculinas, as quais representaram seus corpos e seus desejos como eles gostariam que fosse. No decorrer do século XX o corpo feminino vai ganhando maior visibilidade na escritura de mulheres. A partir dos anos 1960, o direito à autorrepresentação aos poucos foi conquistado por escritoras que quiseram fazer a diferença. A voz dessas mulheres, saídas das bordas, dos centros e das periferias, ecoa no terreno fértil da literatura e já não é falada apenas pelo discurso do outro, mas por ela mesma.

Várias escritoras que reivindicaram o direito à autorrepresentação na literatura, tiveram suas obras analisadas por Elódia Xavier, no ensaio **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino** (2007), no qual apresenta o resultado de sua análise de vinte e três obras literárias de diferentes escritoras que representam o corpo feminino segundo suas visões na contemporaneidade. Nessas obras, o conceito de corpo é representado em um viés feminino, ou seja, pela escritura de mulheres, em narrativas que vão desde o início do século XX até a atualidade:

Assim, levantamos dez categorias que congregam duas ou mais obras significativas desta representação. São elas: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo imobilizado, corpo envelhecido,

corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado. (XAVIER, 2007, p. 26).

### **1.1 O feminino retratado por mulheres escritoras**

Na sequência, um breve resumo de como se representou cada um dos dez modelos de corpos existentes na escritura de mulheres, conforme a análise de Elória Xavier. O corpo invisível é representado por Alice, personagem de **A Intrusa**, de Júlia Lopes de Almeida, publicado inicialmente em capítulos no **Jornal do Comércio** em 1905 e em livro três anos depois, e por **Postcard** (1991), de Marilene Felinto, com o conto intitulado “Muslim: Woman”, cuja narrativa trata da questão da invisibilidade feminina. As personagens seriam mulheres invisibilizadas, cujos corpos não são mostrados a ninguém.

O corpo subalterno aparece em **Quarto de despejo: Diário de uma favelada** (1960), de Carolina Maria de Jesus, devido à “enorme carência e inferioridade da situação da protagonista”. (XAVIER, 2006, p. 35) Já o corpo disciplinado encontra representação em **A hora da estrela**, (1979), de Clarice Lispector. Para a autora, a personagem Macabéa,

[...] com seu corpo cariado, construção discursiva do narrador Rodrigo, alter ego da autora, [...] traz, inscritas no seu corpo as marcas de um sistema injusto e repressor. O sentimento de perdição que o narrador capta no rosto de uma moça nordestina, numa rua do Rio de Janeiro, além de dar concretude à personagem, aponta um problema social a exigir solução. São inúmeras as evidências corporais de uma existência nula, que dão bem a medida de uma “corporalidade psíquica anulada, uma vez que é definida pela negatividade, pela ausência” (XAVIER, 2007, p. 56-57).

A existência de Macabéa é marcada no texto pela falta, pela falha, pelo erro de uma vida que não devia ter vingado. Como ela quase não falava, ninguém a via. Sem voz, ela não conhece o eco de seu discurso e, nas poucas vezes em que fala, levanta questionamentos ao leitor a respeito de sua existência, porque ela mesma não tem certeza de existir como um ser, até se encontrar com a cartomante, seu outro, que refletiu o seu oposto e lhe deu uma pequena amostragem da insignificância de sua vida.

Para representar o corpo imobilizado, Elória Xavier enfatiza a dominação masculina que leva as mulheres a aceitar como naturais e inquestionáveis as “prescrições

e proibições arbitrárias” [BOURDIEU, 1999, p. 71] “impressas em seus corpos, marcando a masculinização do corpo masculino e a feminilização do corpo feminino, em um processo conjunto no qual toda a sociedade está envolvida”. (XAVIER, 2007, p. 77).

Um dos exemplos de corpo imobilizado apresentado pela autora está no conto “É a alma, não é?”, do livro **O leopardo é um animal delicado** (1998), de Marina Colasanti, o qual tem como tema um casamento em ruína, desgastado pelo tempo e pela mesmice do dia-a-dia. A narrativa do conto trata de uma notícia lida no jornal pelo marido, durante o café, sobre uma libélula, presa num pedaço de âmbar, da qual vão tirar o DNA para fazer outra. A notícia é o suficiente para fazer a protagonista Marta refletir sobre o seu casamento: “uma mosca presa no âmbar, isso é meu casamento”. (COLASANTI, 1998, p. 7). Vislumbrando em sua mente o cientista retirando o fragmento do inseto a ser reproduzido, Marta percebe que um casamento não pode ser ressuscitado com fragmentos necrosados. “A ideia da prisão, que aparece logo no início do conto – preso no âmbar como uma libélula –, remete à imobilidade, que se confirma no discurso da narradora.” (XAVIER, 2007, p. 83). Sentada naquela poltrona, que já tinha o formato de seu corpo, ela fica o dia todo, envolvida com seus pensamentos. A TV ligada dá a ideia de uma janela qualquer, é um elemento importante nesse processo de alienação, afirma Elôdia Xavier.

O corpo envelhecido encontra vasto terreno para representação na literatura produzida por mulheres. São muitos os efeitos da velhice, que pesam mais sobre os corpos femininos do que sobre os masculinos. Na cultura ocidental, marcada pelo capitalismo, a mulher é reconhecida e valorizada pelo seu corpo, que tem o dever de ser bonito, jovem e sensual. Aqueles corpos femininos que fogem a esses padrões são relegados à marginalidade. “O corpo produzido pela mídia, corrobora esses princípios, transformando a vida das mulheres idosas numa eterna frustração. Ao vincular sua autoestima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial.” (XAVIER, 2007, p. 85).

A velhice é o drama de Rosa Ambrósio, protagonista de **As horas nuas** (1989), romance de Lygia Fagundes Telles. Rosa se assume burguesa e seu preconceito contra a velhice é inegável, como quando se opõe à escolha de sua filha por homens mais velhos como namorados, ao que Rosa sugere que colecione namorados, mas que sejam jovens.

Assim, “[...] reforça a ideologia burguesa que marginaliza o velho e agrava sua depressão, causada pelo sentimento de decadência”. (XAVIER, 2007, p. 90)

O corpo violento encontra representação em Rísia, protagonista de **As mulheres de Tijucopapo**, (1980), de Marilene Felinto. Conforme observa Elória Xavier:

Aqui a violência é a mola propulsora que leva a personagem a fazer a revolução, juntando-se às mulheres guerreiras de Tijucopapo. A própria linguagem está impregnada de semas violentos, como expressão de uma subjetividade amarga, que busca na luta o resgate da dignidade perdida. No final da narrativa, depois de uma trajetória de pobreza, sofrimento e abandono, ela chega a Tijucopapo; essa simbólica viagem de nove meses remete ao renascimento da personagem, agora refeita, reintegrada a suas raízes e pronta para a luta. (XAVIER, 2007, p. 120-121).

O corpo degradado é retratado nos livros **Tango fantasma** (1976) e **Diana caçadora** (1986), ambos de Márcia Denser. Neles, o “[...] discurso crítico da narradora, quase sempre em primeira pessoa, não deixa pedra sobre pedra, numa crítica feroz à sociedade paulistana de forma geral, mas, sobretudo às relações sexuais, onde o corpo é tratado de forma aviltante.” (XAVIER, 2007, p. 131)

De acordo com essa mesma autora, o corpo erotizado passa a compor o cenário da literatura escrita por mulheres a partir dos anos de 1970, “[...] quando as feministas descobriram que podiam ser donas do próprio corpo e daí extrair o prazer. Foi uma enorme mudança, operada em muito pouco tempo, uma vez que até então eram raras as vozes que se insurgiam contra a dominação masculina.” (XAVIER, 2007, p. 153)

Conforme Elória Xavier (2007, p. 155), “[...] as pioneiras ousaram escrever sobre os prazeres da carne, como Gilka Machado, tão criticada na época pelo seu vanguardismo, e Simone de Beauvoir, escandalizando pelas suas observações a respeito da sexualidade feminina”, foram mulheres destemidas que estabeleceram o marco de ruptura com os tabus vigentes, para falar sobre o próprio corpo, buscando o direito ao prazer. “É interessante observar que essa liberação do corpo caminha paralelamente à liberação sócio existencial das mulheres no nosso contexto androcêntrico, mostrando que a liberdade só se conquista em todos os planos”. (XAVIER, 2007, p. 156)

A autora apresenta o corpo erotizado no romance **Através do vidro: Amor e desejo** (2001), de Heloísa Seixas. Conforme nos informa a pesquisadora, o que importa à

personagem não é o tão sonhado fim de semana ao lado do homem amado, mas as sensações táteis, visíveis, olfativas, auditivas e palatáveis, que ela vivencia a cada momento, como se seu corpo estivesse integrado como um todo ao ambiente onde se encontra.

O corpo liberado está presente na narrativa de autoria de mulheres a partir da década de 1990, apresentando “[...] protagonistas femininas que passam a ser sujeitos de sua própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento”. (XAVIER, 2007, p. 170). **A Sentinela** (1994), de Lia Luft, tem na protagonista um exemplo de corpo liberado, pois a memória da protagonista conduz o leitor ao processo rememorativo de sua história. A tapeçaria inaugurada no presente se confunde com o exercício artístico, que exorciza o passado, reduto de sofrimento e medo, com os fios trançados construindo uma nova postura diante da vida. Assim, o narrar e o sofrer fazem parte do mesmo processo de libertação: “[...] teares lustrosos, novelos coloridos, prontos para desenrolar minhas histórias e produzir os objetos dos meus sonhos.” (LUFT, 1994, p. 30) A personagem feminina desse romance é uma identidade em construção, nesse longo processo que é a vida.

O corpo refletido tem, no romance **A sombra de vossas asas** (1997), de Fernanda Young, a protagonista Carina como exemplo de corpo que reflete a imagem da modelo e fotógrafa Lee Miller<sup>2</sup> e tudo aquilo que ela consome, o que a faz adquirir novos hábitos para chegar à perfeição corporal e atingir o objetivo desejado. Conforme informa a pesquisadora, esse corpo “[...] está aberto ao mundo exterior, mas sua relação com este mundo é monádica, isto é, voltado para si mesmo, pois seus objetivos se constituem em si mesmo”. (XAVIER, 2007, p. 112)

## 1.2 As representações do corpo feminino na literatura de Fernanda Young

A literatura de Fernanda Young privilegia o universo feminino e sua subjetividade, retratando ficcionalmente a imagem feminina frente aos apelos de consumo e sua relação com o outro e com o mundo. Sua produção ficcional mostra a construção das identidades na era atual frente aos apelos dos meios de comunicação, os quais exercem forte poder

---

<sup>2</sup> Modelo profissional, artista surrealista e fotojornalista norte-americana que atuou com grande sucesso. nas décadas de 1920 e 1930.

sobre os indivíduos, em especial sobre as personagens femininas que se deixam guiar pelo desejo de satisfação do corpo.

A representação do corpo na literatura de Fernanda Young é evidente, e sua narrativa não se restringe a falar de amores impossíveis, de sonhos e fantasias. Ao contrário, seus romances tratam de uma realidade visível aos olhos: a questão da estética do corpo feminino, do erotismo, do homoerotismo e da bissexualidade, que há muito deixou de ser um tabu para as mulheres escritoras.

Ao circular nos meios midiáticos, nos quais é dada especial atenção ao corpo, Fernanda 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 narrativa, as questões pertinentes ao enredo se voltam para a imagem da protagonista, que, como já afirmamos em outro momento, “[...] insatisfeita com seu próprio corpo, procura alterá-lo de acordo com os padrões exigidos pela cultura atual, no sentido de atingir a perfeição”. (BASTOS, 2014, p. 21)

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. No romance citado, a autora destaca a mulher contemporânea 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. (BASTOS, 2014, p. 20)

Prosseguindo a pesquisa sobre as representações femininas na literatura de Fernanda Young, o romance escolhido para compor esta tese foi **O efeito Urano** (2001), pela sua abordagem das representações do corpo, do homoerotismo feminino, das relações de consumo na contemporaneidade representados nas personagens femininas. A partir do momento em que mulheres conseguem maiores espaços para se autorrepresentar, a literatura por elas produzida já mantém os olhos voltados para as questões femininas como o corpo, o prazer e a própria sexualidade. Elas procuram retratar na ficção fatos do cotidiano, incluindo sua subjetividade. Surge, portanto, uma literatura, posto que faz parte das inúmeras facetas que compõem o feminino, na qual o erotismo e o desejo homoerótico feminino também figuram.

### 1.3 A representação do corpo lésbico na literatura brasileira

O romance **O efeito Urano**, ao tratar das representações do corpo feminino e de suas sexualidades pela ótica de uma mulher escritora, traz ainda uma personagem narradora que tem relacionamentos com mulheres, muito embora em nenhum momento da narrativa ela admita ser lésbica. Segundo Camila Dias Cavalcanti, no ensaio **Visíveis e invisíveis: práticas e identidade bissexual**:

Bissexuais são pessoas que, potencialmente desejam e relacionam-se emocional e/ou sexualmente com outras pessoas de ambos os sexos, em um mesmo momento da vida ou em distintas fases de sua história individual. Considerar o desejo afetivo não significa englobar, entre práticas bissexuais, relações de amizade, intimidade ou parentesco, mas indivíduos que se sentem atraídos por ambos os性os e que enxergam nisso a possibilidade de realização desse desejo, onde sentimentos e práticas se misturam. (CAVALCANTI, 2007, p. 16).

No decorrer de toda a trama, Cristiana, a protagonista, deixa claro o exercício de sua bissexualidade: heterossexual com seu marido, e lésbica com mulheres. Ela segue dividida entre diversas idas para a cama com mulheres e simultaneamente outras tantas voltas para a cama com Guido, até o momento em que encontra, em Helena, sua última parceira sexual. É esta quem vem fechar o triângulo amoroso formado entre eles. Nesse jogo, é Cristiana quem dá as cartas e, ao mesmo tempo, é presa de seu discurso manipulador.

Aluísio Azevedo já havia representado o corpo lésbico em **O cortiço** (1890), nas personagens Pombinha e na prostituta Leónie. Pombinha é uma pobre órfã, pura e carola, que se vê cercada dos agrados e carinhos maliciosos da madrinha Leónie, até que, em certa ocasião, esta ataca a afilhada, conforme se pode ver no seguinte trecho:

Arrancou-lhe até a última vestimenta e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empolgar-lhe os lábios, o róseo do peito, deixando ver preciosidades de nudez fresca e virginal. [...] Espolinhou-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crisspações de espasmo; ao passo que a outra, por doida de luxúria, irracional, feroz, reluteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas e esmagava-lhe os olhos debaixo de seus beijos lubrificados de espuma. (AZEVEDO, 2007, p. 136-137).

Leónie, uma jovem, bonita, sedutora e prostituta. Pombinha, como o próprio nome indica, era linda, pura e virginal. A flor do cortiço, amada por todos ali. Presa fácil para a

madrinha, mais velha e experiente, que em determinada ocasião a ataca, mantendo uma relação homossexual com ela, para depois levá-la para o submundo da prostituição. A questão da homossexualidade é tratada por Fábio Figueiredo Camargo, no ensaio “Corpos que querem poder”:

[...] o corpo homossexual, com sua anatomia indiscreta, passa a ser visto como uma personagem estranha e facilmente classificável, necessária à ciência para uma possível cura, pois é visto como algo negativo dentro da sociedade patriarcal ocidental judaico-cristã. (CAMARGO, 2013, p.10).

A questão da homossexualidade em **O cortiço** revela um desvio de conduta, uma anormalidade, que se dá de modo animalesco e doentio para uma personagem de caráter considerado desviante para aquela época. Léonie é excluída da sociedade pela sua condição de libertina, sedutora e sem escrúpulos.

Se a expressão da experiência erótica feminina é tão problemática, imaginemos a representação do desejo bissexual ou lésbico. Isso rompe com as relações heteronormativas, ao deixar de lado a figura masculina e dar ênfase para a figura feminina, que passa a alcançar um lugar de destaque, até então negado. Nesse caso, a mulher deixa de representar um papel de objeto de desejo do homem para ser o indivíduo desejante em primeiro plano.

As relações heteronormativas ocorrem sobre o binarismo oposicional homem/mulher. Segundo Judith Butler, no ensaio **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**:

O gênero só pode denotar uma *unidade* de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. [...] A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino se diferencia do feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. (BUTLER, 2013, p. 45).

As normas reguladoras de conduta dos indivíduos e de seus corpos têm como definição de sexualidade permitida o modelo de oposição binária homem/mulher, o que

em nossa sociedade coloca a mulher como submissa ao desejo do homem e à função reprodutiva, como enfatiza Guacira Lopes Louro (2016, p. 90), em **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**: “[...] a constituição familiar ‘normal’, que se sustenta sobre a reprodução sexual e sobre a heterossexualidade”. Na literatura, esse modelo foi largamente descrito e difundido por escritores homens, que criaram as mulheres e seus corpos submetidos ao deleite e prazeres unicamente deles, os homens.

Os desejos e as relações sexuais que fogem do padrão heterossexual subvertem as normas que regulam os indivíduos e seus corpos, rompendo com aquilo que está institucionalizado dentro do discurso e das práticas sociais regidas pelo patriarcado, caracterizando-os como homossexuais, bissexuais e outros. Dentro dessa denominação partem diversas outras, que nominam os sujeitos de acordo com seus desejos e práticas性uais excêntricas.

Pensar e conceber uma relação sexual entre pessoas do mesmo sexo em nossa sociedade envolve questões de política e de poder, por infringir as normas que regulam os indivíduos e seus corpos. Nesta pesquisa, a ênfase é para a representação do desejo lésbico, pela escritura de uma mulher. Mas, antes de entrarmos na análise dos corpos lésbicos presentes no romance **O efeito Urano**, que constitui o *corpus* desta pesquisa, consideramos importante destacar as duas escritoras que foram precursoras dessa literatura ficcional. São elas: Cassandra Rios e Adelaide Carraro.

Segundo Cristina Ferreira Pinto Bailey, no ensaio “O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas”:

O reconhecimento dos sujeitos e dos desejos lésbicos em obras de escritoras latino-americanas fez com que essas escritoras e os sujeitos lésbicos se tornassem invisíveis na sociedade, como já foi dito anteriormente. Pois, o sujeito lésbico foge à definição aceita do feminino por não se enquadrar dentro dos padrões de gênero estabelecidos pela sociedade regida pelo patriarcado. Desse modo, se esse preconceito foi recorrente na sociedade, na literatura não houve o reconhecimento de uma tradição lesbiana que exige certo tipo de leitor que possa resgatar esse sujeito e seus desejos eróticos de sua invisibilidade, suscitando um leitor capaz de entender a teoria “queer”. (BAYLEY, 2004).

No Brasil, tal literatura teve como primeiras representantes as escritoras Adelaide Carraro e Cassandra Rios, que figuraram no cenário literário nacional na década de 1960

e 1970, produzindo uma literatura de temática erótica, taxada de pornográfica e, muitas vezes, homoerótica, portanto, considerada “literatura menor”, pelo seu teor. O termo “literatura menor” é dado pela sua condição de menoridade em uma literatura maior, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra **Mil platôs**:

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que “o homem” tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 55).

De acordo com os autores, “literatura menor” não se define por quantidade em números de sujeitos que a produzem, mas pelo reflexo que sua representação exerce na sociedade como diferença daquela reconhecida como padrão, norma, como identidade, opondo-se a essa como um duplo. Contrapõe-se ao que está estabelecido e fixo como literatura maior, por sua natureza de caminhar em mão contrária ao que é determinado como senso. É um contrassenso, um contradiscursivo, aquilo que produz uma multiplicidade de devires, não somente no campo literário, mas no campo político no qual ela é produzida.

A literatura de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, rotuladas como representantes de uma literatura menor, teve como alvo um público masculino, em sua maioria. Para ser comercializada, passou pelo crivo da censura, devendo ser vendida através de reembolso postal, nas livrarias e nas bancas, vendida somente para maiores de dezoito anos e com apresentação de documento comprovando a idade.

A ênfase dada a essas duas escritoras deve-se ao fato de elas terem sido as primeiras mulheres a produzirem o que chamavam de pornografia em larga escala, na década de 1960 e 1970, época em que tratar de assunto sobre o sexo era um *tabu* maior que o que se mostra hoje. Essa temática abrangeu toda a produção literária das autoras, pela grande

aceitação do público leitor e, em consequência, pelo grande sucesso editorial que atingiram. Conforme salienta Lettícia Leite, no site **Blogueiras Lésbicas e a Literatura**:

Cassandra representa ainda um diferencial maior, por retratar o submundo homossexual em São Paulo e os dramas vividos por quem pertence às minorias. Cassandra é a primeira mulher escritora a tratar do homoerótismo feminino em sua literatura. (LEITE, 2013).

Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios, publica em 1948 o romance **A volúpia do pecado**, que trata do amor entre duas adolescentes. O livro marca sua estreia na literatura com uma temática homoerótica voltada para o universo homossexual feminino. Sobre as escritoras Adelaide Carraro e Cassandra Rios, e a literatura que produziram dentro de um contexto histórico e social ao longo de suas vidas, o jornalista Talles Colatino publica o ensaio “Pornografia no fundo quem faz são as outras”, publicado na capa do **Suplemento Pernambuco** (2012), e que nos informa sobre a literatura dessas autoras:

Atravessar o tema da homossexualidade, sendo umas das precursoras da literatura sobre lésbicas no Brasil, atrelado às descrições generosas das cenas de sexo entre suas personagens, fez brilhar o nome de Cassandra Rios para os olhos dos censores à época da ditadura militar. Foram quase 40 obras vetadas pelo governo, a transformando na “autora mais proibida do Brasil”. A introspecção das personagens de Cassandra Rios abria espaço para devaneios, dúvidas e elucubrações que registravam a busca de uma identidade gay, confusa e ao mesmo tempo condizente com o período de repressão social da época.

[...] Em sua maioria escritos durante a vigência do regime militar, os textos de Cassandra e Adelaide despertaram um interesse através da subversão. Mas esta, porém, sempre se apresentou diluída pelo moralismo que conduzia boa parte das histórias. (COLATINO, 2012, p. 12-13).

Se, para Adelaide Carraro e Cassandra Rios, foi atribuído o rótulo de escritoras marginalizadas pela literatura dita pornográfica e homoerótica que produziram em uma época de extrema censura, outra escritora, Edla Van Steen, consegue ser premiada com um trabalho de temática homoerótica feminina na década de 1970, no mesmo período em que as duas “pornógrafas” produziam sua literatura. Edla Van Steen, premiada escritora brasileira da contemporaneidade, com diversos livros publicados: contos, romances, entrevistas, peças de teatro e livros de arte, ganhou em 1977 o prêmio Revista Status de literatura erótica. A escritora traz para sua ficção o questionamento da identidade sexual

feminina presente em suas personagens, apresentando uma subversão de gênero. O conto “**Intimidade**” (1977) faz parte do livro **Antes do Amanhecer** (1977). Esse conto foi também publicado no livro **O prazer é todo meu: Contos eróticos femininos**, seleção de Márcia Denser (1984). Ele está entre os cem contos que compõem o livro **Os cem melhores contos brasileiros do século**, seleção de Ítalo Moriconi, publicado pela Editora Objetiva no ano 2000. Steen encontra-se ao lado de outras escritoras que tratam dessa mesma temática:

[...] que cercam o conceito de lesbianismo no Brasil: Raquel de Queiróz, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Nélida Piñon, Sonia Coutinho, Márcia Denser: emprestam noções de androginia a personagens que são discutidas em todas as nuances teóricas, do erótico, sublimado ou invisível ao abertamente sociopolítico (BAILEY, 2004).

Segundo Bailey, no Brasil e na América Latina a existência de uma tradição lesbiana na literatura de autoria feminina não tem sido reconhecida pela crítica. Uma suposta razão é pelo tabu que ainda permeia as relações homossexuais na América Latina e a autocensura que levam ao impedimento de uma expressão lesbiana na literatura produzida por mulheres.

Bailey afirma ainda que, ao se tratar de personagens lesbianos e do desejo homossexual entre mulheres, essas escritoras poderiam ser identificadas como lésbicas. Com isso, sua literatura automaticamente deixaria de ter o devido valor literário para ganhar o rótulo de pornografia; como é de nosso conhecimento, alguns nomes de escritoras que ousaram tratar da temática do desejo lesbiano viram suas obras serem colocadas à margem.

No conto **Intimidade**, Edla Van Steen (1977) apresenta ações corriqueiras que fazem parte da vida cotidiana das protagonistas Ema e Bárbara. Essas duas mulheres, ainda que de modo disfarçado, são presas do sistema de dominação, nos quais a subalternidade feminina é colocada como pertencente à ordem natural, e necessitam romper com o sistema paternalista dominante para afirmarem suas identidades. O sujeito lésbico foge à definição aceita como feminino, por não se enquadrar dentro dos padrões de gênero estabelecidos pela sociedade regida pelo patriarcado.

Nesta pesquisa, a representação do feminino lésbico ou bissexual teve início na obra **O cortiço** (1890), por um escritor homem, Aluízio Azevedo, que descreve a relação entre duas mulheres, sendo uma prostituta e uma jovem pura e casta. Mais próximo de nossa era, na década de 1960, duas mulheres escritoras, Cassandra Rios e Adelaide Carraro, marcaram a literatura brasileira ao produzirem pela primeira vez uma escrita ficcional de teor erótico homossexual e/ou lésbico, produzindo o que os críticos consideram literatura sem valor, pelo seu conteúdo pornográfico. Esse rótulo negativo não só as marcou quando eram vivas, mas permanece até hoje, ao serem lembradas e referenciadas.

A literatura que trata dos desejos lésbicos e bissexuais muitas vezes retrata essas personagens femininas como sedentas de desejo, ninfomaníacas e de conduta desviante, por manifestarem seus desejos e suas preferências sexuais, o que lhes foi proibido no decorrer da história da literatura brasileira, até surgirem as primeiras escritoras que ousaram ter por objeto essa temática, já na década de 1960. Depois delas, o corpo lésbico continua aparecendo na ficção, atingindo maior espaço de representação, como na escrita ficcional de Márcia Denser, Diedra Roiz, Cintia Moscovich, Natália Borges Polessso, Fernanda Young, dentre outras.

A nosso ver, as escritoras da atualidade aqui citadas, que tratam dessa temática, representam ficcionalmente personagens e situações com uma grande carga de semelhança com nossa realidade. O corpo lésbico ou bisexual de suas narrativas não é movido apenas por desejo, nem é constituído por mulheres ninfomaníacas e de condutas patológicas.

O que encontramos são corpos femininos que vivem seus dramas na rotina diária, com uma dupla jornada, dividida entre o trabalho e a lida de casa, muitas vezes com marido e filhos. Algumas delas agregam ainda a responsabilidade de chefiar sozinhas os próprios lares, outras, procuram alcançar a própria independência financeira, por meio de estudo e melhores oportunidades de trabalho e liberdade, para poderem viver suas próprias orientações性uais com maturidade e responsabilidade.

Seus corpos já não são somente jovens e perfeitos e construídos puramente para o prazer, mas trazem marcas de cansaço, de velhice, de estrias e gorduras localizadas. Muitos deles agregam sinais deixados pelo uso de violência doméstica, por parte de seus

companheiros. São representações de um feminino que vai além do plano físico, retratando seus medos, suas angústias, e seus desejos.

#### **1.4 O corpo feminino: um corpo estranho**

A mulher é um corpo estranho, grotesco, extraordinário, ex-cêntrico. Essa afirmativa traz a questão do sujeito *queer*. Conforme teoriza Guacira Lopes Louro, no prefácio do ensaio **Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer, queer**

[...] é estranho, raro, esquisito. Queer é também o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares” do indecidível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2016, p. 7-8).

O corpo estranho feminino tem ciclos equilibrados por hormônios, que influenciam todo o seu funcionamento. No ocidente, o corpo estranho feminino é tomado como um elemento estético, que deve ser belo e perfeito para ser exposto, admirado, explorado e consumido. É um corpo que carrega sobre si o fardo das cobranças de uma sociedade patriarcal e machista, da qual, obrigatoriamente, está a serviço, na maioria das vezes.

A célebre frase de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, revela como as identidades vão muito além do corpo. No discurso do poder, a identidade individual é marcada pelo sexo genético de cada pessoa: menino/menina; homem/mulher. Conforme Judith Butler, no ensaio “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”:

[...] a diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas. Além disso, afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença social. A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que

governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ele controla. (BUTLER, 2016, p. 153-154).

A diferença sexual de que fala Butler está presente, na literatura de Fernanda Young, como contestação da materialização imposta como norma que regula os corpos e sua sexualidade, nomeada dentro da performatividade de gênero. Os corpos vão sendo criados, separados e marcados pelas suas diferenças e características próprias de cada um, segundo o controle regulador. Rotulados, são dispostos em armários e gavetas como objetos controláveis pelo discurso do poder, pois são produções culturais que têm origem no discurso, sendo agregados a eles valores e imposições que os dociliza de acordo com a lei do patriarcado.

Na literatura, o corpo feminino vai ganhando representação no discurso masculino, cheio de misoginia, em imagens que não lhe conferem autenticidade, nem tampouco se lhe assemelham. São mulheres construídas como anjos, deusas, estátuas de rara beleza e perfeição, quando na realidade não o são. São corpos montados segundo os desejos do homem para satisfazê-lo de gozo e prazer, representados em construções discursivas que demandam espaços e estabelecem limites intransponíveis.

Sem direito à representação por si mesmo, o feminino segue idealizado de um escritor para outro até chegar às primeiras representações feitas por mulheres, que também o faziam seguindo o modelo masculino, o que passa a acontecer com maior intensidade a partir da década de 1960, quando vai ganhando maior espaço no discurso. Aos poucos, as escritoras vão se libertando das amarras impostas pelo patriarcado, até chegarmos à atualidade, na qual, elas o fazem sem medo e sem reservas, em construções que se aproximam de nossa realidade. Desse modo, na escrita ficcional de Fernanda Young, o feminino é o corpo estranho, ex-cêntrico, que deseja se libertar e viver plenamente sua subjetividade e suas identidades.

Como dito anteriormente, o romance **O efeito Urano**, de Fernanda Young, apresenta o corpo estranho nesta obra ficcional, representado por duas mulheres: Cristiana e Helena. Cristiana, a narradora personagem é transgressora do modelo do papel feminino construído e controlado por uma sociedade regida pelo falocentrismo. Ela se coloca nesse lugar do falo, assumindo um papel que se aproxima da performance do macho viril na relação com o outro e com o mundo.

No romance **O efeito Urano** há mais um narrador, além de Cristiana. Este não é nomeado pela autora, apenas, como diferencial, seu discurso recebe estilisticamente o formato em *italico*. Isso tem uma razão de ser, o que será retomado mais tarde, na medida em que avançarmos na análise das vozes que aparecem na narrativa. Portanto, quando se apresentar fragmentos do texto para análise da obra, será seguido o formato estruturado pela sua autora, de acordo com cada narrador.

Na narrativa de **O efeito Urano**, não fica claro em quais circunstâncias o casal formado por Guido e Cristiana se conheceu, se foi casualmente na rua ou na noite paulistana. Ele, psiquiatra, com situação profissional e financeira bem definida. Ela, como personagem-narradora em primeira pessoa, se autodenomina como “histérica”, “esquizofrênica”, “esquizoide”, “*borderline*”, “maluca”, “máscara falsária”, “mulher canalha”, não se importando com os sentidos depreciativos de tais nomenclaturas. Ao contrário, parece se orgulhar de todas elas.

O texto informa apenas serem eles casados e viverem uma relação confortável que já dura cinco anos. Como resultado dessa união, que ainda não gerou filhos, tão desejados pelo casal, ela tem, entre outras vantagens: viagens, roupas caras, carro importado, dinheiro farto para gastar, liberdade de ir e vir com quem e quando bem quiser, tempo de sobra sem nenhuma responsabilidade de algo para fazer. O psiquiatra e a histérica, juntos, afetivamente. Conforme afirma a narradora, com fina ironia, a respeito da histeria:

Afinal, somos as histéricas. Todas nós, não sabia? A histeria está na semântica do útero e vice-versa. Por isso andamos dessa forma. Por que rebolaríamos se não sentíssemos uma frouxidão inerente aos quadris? A frouxidão da incoerência, do caos. Geramos a vida pela biologia e a morte pela melancolia. É a mulher quem carrega, em seu corpo, estas químicas tão opostas quanto necessárias. (YOUNG, 2001, p. 8-9).

A personagem-narradora, Cristiana, se vale da ironia, posta à primeira vista como uma brincadeira, nem tanto maliciosa de sua parte, mas intencional, para tratar de um tema de relevada importância que faz parte do universo feminino, tão enigmático e misterioso: “E quando falo em mulheres incluo, lógico, as bichas. Pois precisa ter o tipo de afetação mundana com pretensão ao eterno que é traço característico da genética da futilidade.” (YOUNG, 2001, p. 8). A mulher é ao mesmo tempo santa e pecadora; o sangue dela excretado, derivado de seu ciclo menstrual mensal, que pode ser sujo e ao

mesmo tempo gerar a vida, perpetuar a espécie, o que garante à mulher sua duplicação e uma possível e suposta eternidade; como fêmea, deve acasalar, sem, contudo, ser frígida; no entanto, não pode deleitar-se com o prazer.

A palavra “histeria” deriva do grego “hystera”, que significa matriz, útero. Ela se define sob dois aspectos: no campo médico e científico, como doença nervosa, provavelmente originada do útero; no senso comum, formado social e culturalmente, é característica de uma mulher desequilibrada emocionalmente, louca, que precisa de um corretivo para permanecer em convivência social. Por isso, muitas vezes, as mulheres acometidas pela doença foram presas em manicômios e casas de repouso ou trancadas nos fundos das casas por seus maridos ou familiares, tiveram seus órgãos mutilados e foram classificadas por estudiosos pelas suas atitudes morais e sexuais desviantes da norma estabelecida pelo patriarcado.

Conforme Elizabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 338) em **Dicionário de Psicanálise**, a medicina, constituída no século IV a.C., tem em Hipócrates uma das figuras mais importantes da história, pois ele direcionou os conhecimentos em saúde nos caminhos científicos, sendo considerado “o pai da medicina”. Nesse tempo, ele já tratava a histeria, atribuindo-lhe como causa os fluídos da mulher. Para tal, retomou crenças egípcias milenares, as quais acreditavam que o útero era um animal furioso habitante do interior da mulher, movimentando-se vorazmente por todo ele, para depois descansar nos seus órgãos, ocasionando-lhe doença e morte por sufocamento. O ciclo menstrual, o apetite sexual não satisfeito, os casos de esterilidade, exerciam grande influência no equilíbrio dos fluídos, fazendo com que o útero caminhasse solitário e feroz internamente por todo o corpo feminino, atacando as vias respiratórias, ocasionando tonturas, náuseas, vômitos, dores de cabeça, paralisias e, em consequência, a perda da voz e do movimento dos membros inferiores.

Com o passar do tempo, houve um grande desenvolvimento da medicina, mas a patologização e medicalização da histeria continuou no século XIX, feita por cientistas do gênero masculino, classificando-a como doença originária da mulher. Esses médicos e pesquisadores, não encontrando cura para essa patologia, apenas descobriram alguns tratamentos mais indicados, como: o casamento para as moças solteiras, o coito para as mulheres casadas, a gravidez para as viúvas. Vários médicos procuraram diagnosticar a

doença, abandonando antigas teorias, incorporando-lhe outras novas com grandes avanços, até chegarmos ao final do século XIX, com o médico austríaco Sigmund Freud, o qual devotou devida atenção à histeria, desenvolvendo várias pesquisas referentes ao assunto, como a “cura pela fala”, como exposto no volume VIII de **Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**, no qual o cientista afirma:

Se é verdade que a causação das enfermidades histéricas se encontra nas intimidades da vida psicossexual dos pacientes, e que os sintomas histéricos são a expressão de seus mais secretos desejos recalcados, a elucidação completa de um caso de histeria estará fadada a revelar essas intimidades e denunciar esses segredos. É certo que os doentes nunca falariam se lhes ocorresse que suas confissões teriam a possibilidade de ser utilizadas cientificamente, e é igualmente certo que seria totalmente inútil pedir-lhes que eles mesmos autorizassem a publicação do caso... Em minha opinião, entretanto, o médico assume deveres para com a ciência, em última análise, não significam outra coisa senão seus deveres para com muitos outros pacientes que sofrem ou sofrerão um dia do mesmo mal. Assim, a comunicação do que se acredita saber sobre a causação e a estrutura da histeria converte-se num dever, e é uma vergonhosa covardia omiti-la quando se pode evitar um dano pessoal direto ao paciente em questão. (FREUD, 1996, p. 19-20).

Freud descobre as causas que levavam suas pacientes a desenvolverem os sintomas da histeria, causando-lhes o adoecimento mental, provocado pela repressão física, moral, sexual e mental a que estavam submetidas. O acúmulo de funções sociais, como dar atenção ao marido, aos filhos, à família, à casa, ao trabalho, o cuidado excessivo com as pessoas, abrindo mão dos cuidados consigo mesmas, e o silenciamento a que foram relegadas, levaram muitas delas a desenvolverem diversos transtornos mentais.

Em suas pesquisas, Freud desenvolveu e sustentou a teoria de que a histeria feminina ocorre devido à “falta” ou “inveja do pênis” na mulher, atribuindo esse desejo a ela desde a sua configuração. A medicina deu voz apenas aos homens, mantendo-as presas a um sistema falocêntrico e hegemônico, que não lhes permitiu compreender como se deu a formação de sua própria fisiologia, colocando-a em um mundo desigual, no qual não lhe foi destinado um lugar. Portanto, Freud nos ajuda a pensar que a causa de todos os males das histéricas não está apenas centrada no útero e seus hormônios.

Dentro das teorias muito utilizadas para se curar a histeria estava a sujeição da mulher às hierarquias sociais mais comuns, como o casamento e a vigilância sobre o corpo. Nesse sentido, Paul B. Preciado, no ensaio **Manifesto contrassexual**, afirma que:

Os dois espaços terapêuticos da histeria são curiosamente a cama matrimonial e a mesa clínica. Dito de outro modo, a sexualidade e o prazer “femininos” se constroem no espaço de tensão e de encontro de ao menos duas instituições: a instituição do matrimônio heterossexual, na qual as mulheres estão sujeitas à hierarquia clínica como pacientes. Durante o século XXI a instituição matrimonial parece se fortalecer como espaço de reprodução, de economia doméstica e de transmissão de patrimônio, mas raramente como um espaço de prazer sexual. (PRECIADO, 2014, p. 113).

Com o desenvolvimento das pesquisas de feministas, que passam, a partir dos anos 1960, a se recusar a ser objetos de estudos dos homens, colocando-se como sujeito, a histeria começaria a ser desvendada e até reivindicada como um atributo a ser positivado. Para Preciado (2014, p. 151), citando Donna Haraway: “A força com a qual o discurso feminista designou o corpo feminino como produto da história política, e não simplesmente da história natural, deve ser proclamada como o início de uma das maiores rupturas epistemológicas do Século XX”. Nesse sentido, essa revolução permite às mulheres assumirem-se como corpos políticos que decidem o que fazer com seu corpo, muitas vezes indo contra todas as normalizações impostas seja pela ciência, pela família ou pela religião. Assim a histeria pode ser vista pelas mulheres como um modo não patológico, mas um modo singular de conviver com seu corpo, conhecê-lo e fazê-lo produzir contrassexualmente, como vai ser o caso da personagem Cristiana, que se assume histérica desde o princípio de sua narrativa.

O marido de Cristiana lhe proporcionou tudo de melhor, em questão de conforto, passando ela a desfrutar, então, de tranquilidade em uma situação regada de todos os bens materiais, dos quais sofreu total privação até antes de conhecê-lo. Mas ela não foi agraciada somente de conforto material; o casamento com o psiquiatra lhe deu direito à liberdade de transitar livremente nessa nova vida que o médico lhe proporcionou, não tendo que dar satisfações a qualquer pessoa, nem mesmo a ele.

Essa vida tranquila lhe rendeu tempo suficiente para se aventurar com as “amigas” socialites nas noites paulistanas. Tudo regado a muita prosa servida de bebidas alcoólicas, cigarros e muitas mulheres, em intermináveis jantares na companhia delas. É impossível

numerar com quantas mulheres Cristiana viveu aventuras sexuais. Sabe-se que foram muitas, sem, contudo, ligar-se afetivamente a nenhuma delas, como ela mesma relata. Até que o destino a coloca em contato com Helena. Daí em diante a situação muda, já não se trata mais de uma simples aventura.

Neste trecho do romance, Helena aparece descrita pela ótica de Cristiana, a narradora-personagem, contando como foi sua impressão ao vê-la pela primeira vez:

[...] eu que estava com Guido, um tanto deslocados, pude assistir a tudo – um tudo que resume numa mulher de uns 35 anos com cara de uns 15, com um vestido justo demais para o seu corpo, ou um corpo largo demais para o seu vestido, lacrimejando e mostrando que sabia línguas. Após esse dia, nunca mais a vi, até que nos reencontramos – sendo impressionante que “nunca mais” possa ser usado desse jeito, “nunca mais até que...”. (YOUNG, 2001, p. 11).

O feminino descrito na criação ficcional de **O efeito Urano**, em muito difere dos modelos aqui apresentados em prosa e verso por nossos escritores clássicos. Através da narradora-personagem Cristiana, Fernanda Young traz para a cena literária corpos vivos, que apresentam defeitos, falhas, carências, sentimentos, anseios e desejos. São corpos que fisicamente não seguem um modelo padrão, mas, em sua subjetividade se aproximam em semelhanças. As mulheres de seu discurso já não primam mais por beleza e perfeição, pureza e castidade. São sujeitos desejantes que querem ocupar um lugar no discurso falocêntrico e paternalista, desejosos de transgredir o padrão vigorante para o feminino, ter voz própria, o que lhes dará a liberdade de se autoafirmarem como seres; não mais sendo meros objetos figurativos, de rara beleza e perfeição, como nesse trecho do romance:

Se pudesse, faria mil plásticas para deformar meu corpo igual ao dela. As suas roupas horrorosas, para mim, eram todas as que vestiram, em filmes, Greta Garbo. Quando qualquer vendedora da Lapa saberia classificá-la, no mínimo, como uma gorduchinha de mau gosto. (YOUNG, 2001, p. 131).

Demonstramos, até aqui, como o feminino foi apresentado via discurso masculino, até chegar à representação feita por mulheres, e, por último, o feminino pela ótica de Fernanda Young. Segue-se o segundo capítulo, no qual a proposta é tratar da memória,

das vozes da narrativa e da relação afetiva e sexual entre Cristiana e Helena, personagens de **O efeito Urano**.

## CAPÍTULO 2

### A URDIDURA DA (DES)MEMÓRIA FEMININA

A memória é a faculdade individual do ser humano de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos, no decorrer de sua vida, seja internamente no cérebro, ou externamente, em dispositivos artificiais. O armazenamento de informações ocorre por experiências ouvidas ou vividas. Para Paul Ricoeur, em **A memória, a história, o esquecimento,**

[...] a defesa do caráter originário e primordial da memória tem vínculos nos usos da linguagem comum e na psicologia sumária que avalia esses usos. Em nenhum registro de experiência viva, que se trate do campo cognitivo, prático ou afetivo, a aderência do ato de autodesignação do sujeito à intenção objetal de sua experiência é tão total. (RICOEUR, 2007, p. 107)

Afirma ainda Ricoeur que, ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si. Não se transfere as lembranças de um para a memória de outro. Isso é algo impossível, pois elas são únicas de uma pessoa, constituindo todas as suas experiências vivenciadas individualmente no passado. “A memória é passada”, isso foi dito por Aristóteles e mais tarde por Santo Agostinho, reitera Ricoeur, e acrescenta: “[...] esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade cujas dificuldades e armadilhas enfrentamos [...]” (RICOEUR, 2007, p. 107). São minhas impressões que me permitem o gesto de olhar para trás para produzir minhas memórias, desde a infância, quando lá se iniciam as inscrições dos primeiros traços da consciência, transformada nas lembranças, que mais tarde será memória. A continuidade temporal da pessoa permite revisitá-las, não necessitando, para isso, que haja a interrupção do seu presente, nem lhe causar prejuízo algum.

Segundo esse mesmo autor, as lembranças são muitas, portanto, plurais, organizam-se em níveis de sentido, em arquipélagos, separados por abismos uns dos outros; enquanto que a memória é singular, pois é uma só. Ela é a capacidade de percorrer esses abismos, remontar no tempo o passado vivido, sem prejuízo algum do presente vivo. A memória é esse movimento em mão dupla, de vai-e-vem, de retorno ao passado, indo para o futuro, e também do futuro para o passado, através do presente vivo. É a partir das movimentações das lembranças que a memória se constrói.

Paul Ricoeur enfatiza a construção da memória a partir de três pontos fundamentais: a memória, a história, o esquecimento. A memória como matriz da história; a história como consciência humana e o esquecimento como condição histórica de humanos que

somos. É do passado que se encontra a memória exercida no presente. É uma capacidade de efetuação de um acontecimento ausente que se faz presente apenas na lembrança, mas a coisa lembrada já não existe mais. Daí o emprego das metáforas como recursos para explicar o enigma da memória: o anel na cera e o rastro. A cera é nossa alma (a consciência), que recebe a impressão do anel, o rastro como sinal é a impressão da escrita na alma, que nela deixa impressos os objetos como marcas, que ao serem lembrados tomam a forma de palavras representando os objetos e as coisas.

A partir do momento em que se instaura o passado, não é mais possível reproduzi-lo tal como foi, descontrói-se a lembrança, pois a história não é capaz de dar conta do passado tal qual aconteceu, pelo fato de que seus autores já não existem mais. A história é contada deformando a verdade em favor de interesses políticos e poderes tenebrosos. Como exemplo: a história do Brasil, contada a partir da chegada dos portugueses, para colonizar e explorar esta terra, mas aqui já havia vários outros povos dos quais a história não (re)conheceu a origem. O que sabemos da história desses, de sua cultura e de seu lugar, foi o que chegou para nós através dos relatos dos colonizadores. Isso, a partir do contato com o que restou deles, do que puderam coletar da terra, da cultura, dos costumes, de suas tradições e daquilo que registraram, resultando na história de que temos conhecimento, de acordo com as interpretações dos colonizadores. Quase nada que existiu antes da colonização desta terra chegou até nós. Muito foi ocultado ou se perdeu no tempo, pois a história não é capaz de dar conta dos acontecimentos no presente, tal qual no tempo em que aconteceram de fato.

Ricoeur menciona o esquecimento como condição histórica de humanos que somos: não existe a possibilidade de tradução do passado como ele é, mas como ele é lembrado por alguém que o reconta a outro, interpretando ou traduzindo-o. O tradutor é também um traidor, porque o ato de traduzir implica o tempo, a cultura, a língua, a memória, o conhecimento que se tem do passado. Então, cabe ao tradutor preencher as lacunas que se formam e preencher os hiatos. Uma tradução não pode ser fiel ao passado. Há também o poder atuando na escrita do passado ao construir uma determinada história.

Ainda no tocante à construção da memória, Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio **Lembrar escrever esquecer**, afirma que:

Dos poetas épicos aos escritores sobreviventes dos massacres do século XX, passando pelos múltiplos exercícios filosóficos, sempre retomados de explicitação do enigma do real, a memória dos homens se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição talvez que perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, do esforço ao dizê-lo. (GAGNEBIN, 2006, p. 11).

Jeane Marie Gagnebin fala de uma memória universal, utilizando-se do termo “memória dos homens”, que por assim ser contém falhas e imperfeições, o que não garante que a memória, ao ser dita, corresponda aos fatos já vividos. Ela é apenas o testemunho na tentativa de fixar a escritura e assim torná-la mais duradoura do que pela transmissão oral.

Para compreender a memória, é necessário considerar a representação verbal e a linguagem. Como afirma Lúcia Castello Branco, no ensaio **A traição de Penélope**:

[...] compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa integridade do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo da memória. (BRANCO, 1994, p. 25).

De acordo com Lúcia Castello Branco, a representação verbal e a linguagem são os componentes que a pessoa utiliza para perpetuar a memória. Pela escrita, pode-se traduzir a linguagem oral, codificando-a e materializando-a. Esta vai assumindo diversas formas de inscrição com o passar do tempo. Atualmente, traços de escrita invadem as artes plásticas em gravações, desenhos, pinturas, bordados, como se, ao imprimi-la nas artes, fosse possível evitar o seu apagamento. Mas é necessário dizer que a memória é marcada pelo tempo que aparentemente é contínuo, através da linguagem. Para esta autora:

[...] como um processo que se volta para o passado, buscando dele extrair a matéria bruta a ser trazida, resgatada, para o presente, é partilhada por diversos pensadores que se dedicaram à questão do tempo e da memória e parece fundar uma tradição que conceberá o gênero memorialista como uma escrita que percorre uma trajetória de

retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo de maneira relativamente intacta ao presente narrativo. (BRANCO, 1997, p. 23).

Lúcia Castello Branco ressalta que o sujeito do texto memorialista, ainda que deseje se erigir, apenas existirá na linguagem, de forma lacunar e fragmentada. O texto que se produz na memória é um texto que margeia o centro do texto literário, dele fazendo parte, mas ficando na periferia, bordejando-o. Por isso, o texto memorialista constitui uma paraliteratura, que instiga a literatura maior pelo seu caráter de ex-centricidade.

A paraliteratura está colocada à margem da literatura do centro, confere-lhe o sentido e o suplementa, por ser produção de indivíduos singulares, como marca de um escritor em seu trabalho literário, conforme apontam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002, p. 41) em **Kafka: por uma literatura menor**: “as três características de literatura menor são de desterritorialização da língua, da ramificação do individual no imediato político, agenciamento coletivo de enunciação”. Assim, tomada como uma literatura, não de uma língua menor, mas que é feita por uma minoria em uma língua maior. Fazer uma literatura menor é buscar a marca de singularidade do que é próprio do escritor e isso sempre questionará o modelo. O texto memorialista ocupa o lugar que se aproxima do real, com dimensão temporal contínua, linear, sem saltos ou rupturas, com pretensões de verdade, enquanto que o texto da memória desterritorializada constitui um discurso que se aproxima do literário, pela encenação e o jogo que apresenta, por sua familiaridade com as ambientações do imaginário, ponderam os autores.

A literatura como ciência e arte abriga grandes gêneros literários, como o épico, o lírico e o dramático; estes, com o passar do tempo, vão originar outros gêneros literários: o diário íntimo, a autobiografia, os blogs etc. Todos surgidos da necessidade de o indivíduo registrar seus pensamentos, sentimentos, ações e vivências, na tentativa de perpetuar-se por meio das palavras codificadas pela escrita. Desse modo, os seres humanos pretendem evitar que seus feitos se perdessem no tempo e no espaço, ao serem repassados somente pela transmissão oral. Assim, a arte da palavra escrita exige um tratamento bem elaborado, com clareza, antes de se tornar signo linguístico; por isso, toda literatura, mesmo aquela que representa acontecimentos reais, é ficcionalizada, dentro da verdade dos acontecimentos, para ser sistematizada no papel. Tais gêneros, como a epistolografia, o diário íntimo e, mais recentemente, com o advento da internet, os blogs, os e-mails etc., todos eles se constituem como narrativas de memória.

Ao adentrarmos nas espécies de narrativas memorialísticas do diário, da autobiografia, das entrevistas, das correspondências, somos convidados a deixar de lado o isolamento dos primeiros grandes gêneros literários e passamos a considerar a divisão dos discursos em territórios menores, nos quais a literatura prolifera. No entanto, a escrita da memória é sempre falha. Na literatura, nem mesmo o tempo escapa, ele é talvez um grande vilão, pois, na tentativa de recuperar um momento vivido de forma intacta, significando-o através da escrita, o esquecimento, companheiro da memória, não lhe permite reconstruí-lo novamente como foi; mas as lacunas e rupturas causadas pelo tempo permitem ao sujeito, no presente, redimensioná-lo na linguagem escrita para logo tornar-se passado em direção ao futuro. Assim, em um texto memorialista, contemplam-se três tempos: o do passado construído; o do presente, no qual a memória se organiza para escrevê-lo; e o tempo do futuro, para onde se direciona o texto escrito. Dentro das modalidades de texto memorialista, encontra-se a autobiografia, que começa a partir de uma problemática levantada pelo autor, expondo-a ao leitor, para a qual se espera encontrar uma resposta.

Philippe Lejeune, ao proferir as considerações iniciais em **O pacto autobiográfico**, refere-se aos problemas da produção autobiográfica francesa, entre os quais está o termo *autobiografia*, que gera incertezas e ambiguidades. Para compreender o seu significado, o autor afirma que o termo surgiu na Inglaterra do século XVIII, marcando aquele período no campo histórico e social, com o início da civilização industrial e o acesso da burguesia ao poder. Conforme pontua:

Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O silêncio das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres. (LEJEUNE, 2008, p. 113.)

Segundo o autor, ao mesmo tempo em que a autobiografia se torna conhecida na Inglaterra, por corresponder ao ato de contar e publicar a história de sua própria vida, essa nova modalidade de leitura e escrita veio associada a outras expressões pessoais, como o diário íntimo. Várias outras modalidades de escrita também podem ser exemplos de autobiografia.

Conforme Ana Amélia Barros Coelho Pace, no ensaio **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**, constituem os relatos autobiográficos uma gama de outras variedades literárias, tais como:

[...] autoginografia, heterobiografia, ego-história, alter-biografia, autotopografia, outrobiografia – são elencados acompanhados de uma definição, discussão crítica, exemplos de obras que se encaixam nesses gêneros. Cada um deles tenta dar conta do assunto tratado nos relatos: história de famílias, experiências traumáticas, doenças, depressão, tratamento psicanalítico, guerra, prisão, meditações, alimentação, viagem, tradições culturais; o meio em que é produzido: texto, artes plásticas, imagens, quadrinhos, vídeo, internet, e recursos eletrônicos, bem como a autoria: minorias étnicas, políticos, celebridades, historiadores, atletas, viajantes. (PACE, 2012, p. 47).

De acordo com Ana Amélia Barros Coelho Pace, a autobiografia constitui um gênero literário para o qual há uma quantidade infinita de definições que podem ser enumeradas como o exposto acima. Na busca de pormenorizar como um texto se constrói, há uma explosão de termos considerados autobiográficos, os modos como o texto é recebido, lido e criticado em movimentos conjuntos de cumplicidade e resistência. O que implica na existência do pacto autobiográfico.

Para Philippe Lejeune a narrativa autobiográfica implica a existência de um eu-abaixo assinado:

[...] se alguém diz: “nasci no dia...”, o emprego do pronome “eu” permite, através da circulação entre esses dois níveis, identificar a pessoa que fala com a pessoa que nasceu. Pelo menos, esse é o efeito global obtido. Mas nem por isso se deve concluir que os tipos de “equações” estabelecidas nesses dois níveis sejam semelhantes no que tange à referência (discurso que remete à sua própria enunciação), a identidade é imediata, instantaneamente percebida e aceita pelo destinatário como um fato; já quanto ao enunciado, trata-se de uma simples relação... enunciada, isto é, de uma asserção como qualquer outra, na qual se pode ou não acreditar. (LEJEUNE, 2008, p. 20).

Segundo Lejeune, os pronomes pessoais só possuem referência no próprio ato de enunciação. Esses pronomes marcam a identidade do sujeito do enunciado, evidenciando que a primeira pessoa é apenas um papel. Como é o caso da narradora-personagem Cristiana, que existe apenas no papel, ela é uma invenção. Para Lejeune, o narrador estabelece um pacto com o leitor a partir da problemática que apresenta no corpo do texto autobiográfico. As perguntas e o desejo do desvendamento em torno do enredo

apresentado fazem com que o pacto entre o texto, o narrador e o leitor se consolide. O pacto autobiográfico, de acordo com Ana Amélia Coelho Pace,

[...] seria a manifestação do engajamento pessoal do autobiógrafo, por meio de uma construção textual (prefácio, nota introdutória, preâmbulo) ou paratextual (título e subtítulo, informações de contracapa e orelhas do livro) que permite ao leitor admitir o texto como expressão da personalidade daquele que escreve, e, seu valor de verdade. (PACE, 2012, p. 8)

Segundo essa autora, o pacto autobiográfico é o engajamento do autor em contar diretamente sua vida e do leitor se engajar nessa narrativa, considerando-a verdadeira. Esta seria apenas uma das maneiras possíveis para o pacto, assim como definir um texto como sendo de natureza autobiográfica. Textos literários escritos em terceira pessoa também podem conter relatos de conteúdo autobiográficos; no entanto, estes quase sempre não devem ser tomados como aqueles autobiográficos explícitos em primeira pessoa, pelo fato de o narrador ou herói ter um nome diferente do autor. Muitas vezes, os escritores, temendo haver uma recusa dos editores para com seu texto, por ele ser de conteúdo autobiográfico, o batizam de romance. Isso devido ao seu conteúdo ficcional, de natureza romanesca, por pertencer apenas ao imaginário do autor, sem fazer menção ao mundo referencial, como a autobiografia, que é considerada como pretenso reflexo da realidade. No entanto, a autobiografia é uma modalidade literária que se encontra em fase lacunar, como campo de ficcionalização de construção dentro da literatura, em busca de consolidar-se. Sua ferramenta de trabalho consiste em direcionar o olhar para o passado, no desejo de recuperar a memória e transformá-la em linguagem escrita.

O pacto autobiográfico em **O efeito Urano** não existe, pois a narradora não possui o mesmo nome da autora. Portanto, o que se vê no romance é desde logo uma ficção autobiográfica, mas de uma personagem ficcional. Este romance refere-se a uma narradora-personagem, portanto uma narradora homodiegética, contando fatos de sua vida pessoal e afetiva, ocorridos há cerca de um ano atrás, que foram importantes para ela. Há nele uma autora com nome próprio, reconhecido pela sua existência de pessoa real estampado na capa, contracapa e orelhas do livro, Fernanda Young; uma narradora-personagem fictícia, para a qual a autora dá apenas o primeiro nome, Cristiana; havendo ainda um narrador masculino, de nome não identificado, que pode ser tomado como uma espécie de Deus. A presença dos dois narradores, atuando paralelos, do início ao fim do

texto, causam um estranhamento no leitor, que se vê em meio às histórias da histérica Cristiana e de seu segundo narrador, que informa que não interfere na história, mas obrigatoriamente colabora no julgamento que o leitor fará da personagem.

Em **O efeito Urano**, temos uma personagem narradora em primeira pessoa, afirmado mais de uma vez que nada do que ela diz é verdade, que ela é uma mentira, mil personagens, que narra sua vida e a vida de outros dois personagens, Helena e Guido, que são apresentados da seguinte forma: Helena é uma figurinha de álbum e Guido “é – como todo o resto – qualquer um que basta inventar”. (YOUNG, 2001, p. 98). Como a própria narradora afirma, ela é um simulacro do feminino, nas suas diversas facetas aprendidas em performances advindas da literatura e da cultura pop, como a dizer que o feminino é apenas uma questão de performatização. Sua intenção, ao performatizar o macho viril na relação, é criticar os papéis sociais impostos ao homem e à mulher pelo discurso que as duas instituições, igreja e família, promovem, a fim de dominar os indivíduos e seus corpos em todas as instâncias da vida, como segue nesse trecho do romance:

[...] Fiquei assoberbada. A presunção de achar que a culpa possa ser toda sua. Necessitando diariamente estimular o que há de mais rudimentar em mim, o meu segredo, essa minha neurose cristã-virginal-sado-maso. É isso, só isso, tenho até que cifrar isso para contar a Guido. Eu quis apenas, outra vez, vencer a minha natureza. Cafonamente transgredindo. Buscando ir contra minhas censuras. Hum... Ah... Ir contra censuras é muito bom. É de fato um vício. (YOUNG, 2001, p. 47)

Cristiana levanta o debate para as questões que a igreja trata como vícios capitais, assumindo praticá-los, apesar de saber das proibições impostas. Mesmo consciente de suas transgressões às normas de condutas que, como uma seguidora de Cristo, deveria ter: pura, santa e casta; suas atitudes são contrárias, muitas vezes vulgares, provocativas ao poder instituído e reafirmado pela cultura, que ela traz internalizada em sua memória, como marcas de sua formação. Para Cristiana, a culpa vem antes da dor, apesar de ter a consciência de que está agindo contra o sistema dominante, transgredindo normas, mesmo assim continua suas provocações na tentativa de afrontar e subverter todo o poder instituído. Seu vício está na proibição, por isso, sua afronta é no sentido de ficar cutucando

os valores da família, para ver no que vai dar. A culpa de que fala, metaforicamente, é como mascar um chiclete, uma repetição, que perde sua forma e se estica, mas, sempre volta à velha forma, deformada pelo tempo: uma bola, mole, amarga e sem gosto. Assim é sua consciência, por mais que tente sair do normal em novas aventuras e modos de viver, esta a acusa, obrigando-a a voltar aos velhos e desgastados padrões. Ao debater o discurso imposto por essas instituições, cria um contradiscurso, no qual há uma tentativa de jogar por terra o binarismo sexo/gênero imposto aos indivíduos como marcas identitárias de pessoa.

No enredo, as personagens são criação de seu imaginário, narradas a partir de suas memórias para servir de apoio ao seu discurso manipulador. É através delas que Cristiana reconhece que o enredo é uma mentira, que isso é a montagem de uma história de amor mal contada, vivida por duas mulheres lésbicas, como nesse trecho do romance:

[...] repito, não esconde nada, mas preferiria que Deus não espalhasse coisas sobre a minha pessoa. Sempre fui a primeira a me dar apelidos; serei a primeira a assumir que errei. Que perdi a noção da realidade. Que me apaixonei. [...] Porém a Deus, assim a todos, conto-a agora, antes que Ele abra Sua boca primeiro. Considerando como consumado que Deus seja homem, portanto, categórico, e eu não quero que seja desta forma. Ele diria: Cristiana parou de beber depois de dar um vexame na casa da fancha. E eu prefiro: parei com a bebida porque sou uma pessoa sedenta e sem sentido de excesso. [...] assim, vou logo avisando, não há linearidade alguma nestas linhas. Não há em lugar nenhum, aliás. Eu pelo menos nunca vi. (YOUNG, 2001, p. 10).

Cristiana fala ainda dos ecos quando se revela algo como o que ela revela. Os ecos soam como as acusações vindas das mais diferentes partes da sociedade, como repreensão ao seu comportamento transgressor das normas de conduta para uma mulher dentro da sociedade, regida pelas normas falocêntricas. A instituição igreja representa Deus, é um poder masculino, cuja voz tem um discurso próprio e já pronto. Divergente da voz feminina, lhe é dura, incisiva, acusadora, calando-a, sem dar-lhe direito a explicações. Cristiana, por sua vez, é construída ficcionalmente como conhecedora do lugar que lhe é imposto na sociedade: um lugar subalterno em relação ao homem, sem voz, nem direito à defesa quanto a acusações, por isso, ela resolve falar, antes que Ele fale, dando a primeira e última palavra acusadora para suas transgressões ao que é instituído como normas de conduta social. Ela traz para a discussão a questão do feminino e do masculino,

do binarismo imposto aos indivíduos. Essas questões são colocadas ao leitor de modo explícito em uma história de amor, na qual vale tudo.

Cristiana diz mentir descaradamente o tempo todo, assumindo reproduzir essa mentira ao contar a história de sua vida. O texto é uma grande armadilha, montada como para maquiar a verdadeira intenção da autora, desmascarar as questões de sexo/gênero, o lugar instituído para o feminino no seio da sociedade. Para isso, ela cria dentro da narrativa memorialista uma autobiografia ficcional.

No texto memorialista temos um *eu* que se inscreve com nome próprio que se constitui como linguagem. Um sujeito que tenta se edificar a partir da fratura, da dissipaçāo de si mesmo, que se constrói no texto com corpo e voz. Ainda que ele se constitua pela rasura e pelas lacunas de um eu existente, mesmo assim tenta se reconstituir, reconstruir, se mostrar, contar a si mesmo, mesmo que isso não seja possível em sua totalidade.

A maioria das narrativas memorialistas da história da literatura é produzida por homens<sup>3</sup>, pois as mulheres ocupam uma pequena parcela de participação nesta modalidade de escrita. As narrativas memorialistas surgiram, muitas vezes, a partir da necessidade dos homens em relatar suas experiências vividas em diversas situações: de tragédia, de perseguição, de aprisionamento, de aventuras ou conquistas, de sobrevivência, entre outras. É exemplo de autobiografia tradicional as **Confissões**, de Santo Agostinho.

Esse livro foi concebido como fundador de uma *escrita do eu* no Ocidente. Conforme Lúcia Castello Branco, ele apresenta a memória como receptáculo, em que se conserva o passado puro, sem rasuras, sem falsificações: “Tal concepção entende a memória como capaz de resgatar o vivido em sua integridade... pela pesquisa exaustiva de um eu confessional, pretende traçar uma trajetória em direção a Deus, o pai, a matriz, o detentor do passado puro”. (BRANCO, 1994, p. 24). Isso ocorre na linguagem. Enquanto acontece o movimento em direção ao que já não é (o passado), outro gesto

---

<sup>3</sup> A narrativa de cunho memorialista tem forte tradição no Brasil, pelo menos desde os fins do século XIX, com o Romantismo, quando começam a surgir os primeiros textos que se pautam pelo registro de eventos e de recordações, relacionados à vida pessoal dos escritores e à sua inserção cultural e identitária na história de nosso país. (SILVA, 2016, p. 2).

caminha invisível em direção ao que *ainda não é* (o futuro). Tudo se dá no presente, a despeito dos sentidos de linguagem, de seus tempos.

A autobiografia é um gênero literário no qual uma pessoa narra a história de sua vida. É a escrita de uma pessoa da qual a biografia trata, partindo do levantamento de suas próprias vivências, de suas memórias. Estas, ao serem elaboradas e organizadas para ganhar corpo em um livro, tornam-se ficção de uma verdade. Paul Ricoeur, em **A memória, a história, o esquecimento**, refere-se a alguns autores que tratam a memória como província da imaginação:

Saindo da linguagem comum, uma longa tradição filosófica, que combina, de maneira surpreendente, a influência do empirismo de língua inglesa e o grande nacionalismo de criação cartesiana, faz da memória uma província da imaginação que há muito já era tratada com suspeição, como vemos em Montaigne e Pascal. Ainda é o caso, de maneira altamente significativa, em Spinoza. Lemos na *Proposição 18 do Livro II da Ética*, “Da natureza e da origem da alma”: “Se o corpo humano tiver sido afetado uma vez por dois ou mais corpos simultaneamente, assim que a Alma imaginar mais tarde um dos dois, ele o fará lembrar-se também dos outros”. É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. Ora, a imaginação, considerada em si mesma, está situada na parte inferior da escala dos modos de conhecimento, na condição das afecções submetidas ao regime de encadeamento das coisas externas ao corpo humano. (RICOEUR, 2007, p. 25).

De acordo com Ricoeur, a imaginação é reconhecida como menor no sentido de memória. Ambas, memória e imaginação estão intrinsecamente ligadas uma à outra. Ao evocar-se uma, consequentemente evoca-se a outra. Assim, a desvalorização da memória nas margens da crítica pela imaginação leva isso o mais longe possível. Sua diretriz é a diferença entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, que constitui a marca temporal, a coisa lembrada como tal.

Ricoeur afirma que Santo Agostinho é a expressão, o iniciador da tradição da autobiografia. Suas confissões têm base na matriz cristã. Porém, sua obra é exemplo de autobiografia que se difere das demais, por se tratar da escrita de alguém que conhece: “o homem interior que se lembra de si mesmo. A força de Santo Agostinho consiste em ter

relacionado a análise da memória à do tempo nos livros X e XX das *Confissões*.” (RICOEUR, 2007, p. 108). A memória e o tempo fazem o diferencial de modo singular nesta obra. A penitência permitiu-lhe visitar “os vastos palácios da memória”. Sua busca é uma busca de Deus e se dá no sentido da elevação, de grandeza à meditação sobre a memória. Ao visitar seus “vastos palácios”, ele busca encontrar sua interioridade, para atingir os lugares mais íntimos, nos quais as lembranças percorrem a memória, evocando-a novamente, se necessário for, por inspiração divina. Agostinho foi um homem que se converteu ao Cristianismo, tornou-se bispo de Hipona, na província da África, e um dos maiores teólogos e filósofos do início do cristianismo. Suas **Confissões** foram um grande legado, que deixou como herança para a humanidade. Depois de Santo Agostinho, outros homens ilustres escreveram suas autobiografias, como um dos exemplos: Rousseau, filósofo, escritor, político, grande influenciador do Iluminismo e um dos precursores do Romantismo, com suas **Confissões**, testemunha seus feitos. No Brasil, Joaquim Nabuco, político, historiador, abolicionista, jurista, escritor, homem influente da elite brasileira do século XIX, deixou suas memórias, **Minha formação**, entre outras obras como exemplo de vida a ser seguido. Esses são alguns dos homens influentes que desejaram que suas vidas, seus pensamentos, seus testemunhos chegassem ao conhecimento da humanidade.

## 2.1 A memória na construção feminina

Se, por centenas de anos, o feminino foi mantido relegado ao silêncio, sem voz para expressar seus sentimentos, também não pôde construir sua própria memória, como fizeram homens, poetas e escritores ao longo da história da humanidade. À mulher furtou-se-lhe o direito à produção de uma memória que perpetuasse seu pensamento, seus feitos, sua vida, em uma escritura que correspondesse à sua representação, real ou ficcional, mas com voz própria, para chegar ao conhecimento das gerações vindouras como seu legado.

A memória feminina, não se volta para o heroico, para o épico, e grandioso, como ocorre na construção da memória masculina. Ela é uma memória voltada para si mesma, introspectiva, que procura vislumbrar no abismo escuro da existência os contornos de um *eu*, vazio, oco. Esse sujeito tem consciência de sua existência, mas há um poder maior que o opõe, cerceando seu direito a voz.

Os textos memorialistas terminam por problematizar a identidade do sujeito, ou seja, a questionar a sua própria existência, como afirma Lúcia Castello Branco (1994). Esta autora trata da escritura de pessoas reais produzindo autobiografias de um certo feminino, sobre suas memórias, também reais, ao trabalhar com diários e livros de mulheres que existiram nesta vida terrena, com a comprovação do registro civil de nascimento e morte, como Lillian Hellman, Florbela Espanca, Anais Nin, Virgínia Woolf, Maura Lopes Cançado, Simone de Beauvoir, Lou Salomé. Sobre a interseção entre memória e feminino, a autora afirma que:

[...] não se dá por semelhanças temáticas, detectadas no enunciado, mas antes através de gestos da enunciação, em que se encenam sobretudo as tentativas de captura do tempo perdido e da configuração do sujeito. Percebe-se desde já que essas escritas se aproximam sobretudo pela tentativa de execução de projetos impossíveis, em que a linguagem é sempre levada ao paroxismo de seus próprios limites. (BRANCO, 1994, p. 15).

Lúcia Castello Branco ressalta que as autobiografias femininas não se colocam no lugar dos homens, assim como estas mulheres não obrigatoriamente ocuparam um lugar central dentro da cultura. No entanto, as estratégias de escrita utilizadas por elas não são as mesmas que os escritores utilizam. A escrita feminina não é uma realização tão recente como se pensa. Há os textos de santa Tereza de Ávila e inúmeras cantigas medievais que figuram na lista da produção literária feminina, um inventário bastante rico e variado de textos, como marcas de memórias.

No entanto, apesar de haver os registros dessas precursoras apontando o caminho no terreno literário e memorialístico da escritura de mulheres, percorrê-lo nunca foi uma tarefa fácil. Sempre houve proibições e outros tantos impedimentos para a efetivação do ato da escrita, sobretudo de suas memórias. A transmissão pela escrita é um dos meios necessários para que a mulher seja ouvida após tanto silenciamento, pois, no que se refere a falar de si mesma, sem medo e sem reservas, numa tentativa de libertar-se de um cativeiro nem sempre visível, erigido por um poder simbólico imposto pelo patriarcado, ainda há muito a ser feito. A necessidade de narrar a si mesma é tão importante para a mulher quanto o foi para os homens narrarem as catástrofes, as guerras que assolaram a humanidade, as grandes batalhas, os heróis e as conquistas das quais eles se orgulham.

Devido a essa questão, a memória na construção feminina se faz desterritorializada, constrói-se em cima do vazio, do nada, por isso é desmemória, como afirma Lúcia Castello Branco:

Descentrar. Desterritorializar. Desmemorar. Descrever. Talvez por aí nesse texto que descritiva em sua própria trajetória enquanto texto, nessas memórias que nada pretendem edificar além de suas ruínas, nessas histórias do pequeno, do ínfimo, se possa construir essa escrita *outra* do feminino e da desmemória, que se abre sempre em processo, em direção ao futuro. (BRANCO, 1994, p. 62).

As narrativas autobiográficas tratam daquilo que sustentam seus autores. Homens necessitam de bravura e convivem mal com lacunas, enquanto mulheres acolhem bem as falhas e as faltas, porque delas foram feitas. Suas narrativas autobiográficas apresentam questões lacunares de algo que parece ficcional, de assuntos que estão em circulação e não se resolvem. Nem sempre são textos de pessoas que se consideram importantes, como os textos autobiográficos escritos por homens. A concretude de sua existência depende de ouvir o eco de sua própria voz. Daí, a referência ao feminino estar sempre associada à tagarelice, ao falar em demasia, porque calar-se, para as mulheres, significa morrer enquanto sujeito que procura se constituir como *eu*, desvendar-se e se dar a conhecer como construção de uma outridade. É importante salientar o quanto Freud, em seus estudos sobre as histéricas, marca a narração das histórias delas como uma terapêutica possível. No romance **O efeito Urano**, narrado no início do século XXI, há uma narradora-protagonista relatando suas experiências de vida, sua subjetividade. O assunto que ela aborda traz para o debate as questões de gênero, os papéis representacionais do masculino e do feminino, lembrando que ela se assume como histérica ao narrar-se.

Toda narrativa é uma fabricação. Assim, a autobiografia, segundo Lejeune:

[...] é uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência, ou não aceita ser uma ficção, e que, de outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos da criação, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade. É uma ficção de segunda categoria, pobre, vergonhosa e paralisada. A própria ideia do pacto autobiográfico lhes parece uma quimera, já que se supõe a existência de uma verdade externa, anterior ao texto, que este poderia “copiar”. (LEJEUNE, 2008, p. 103).

Este autor retoma Ricoeur para tratar da autobiografia, isso porque em uma autobiografia há, primeiramente, a promessa de dizer a verdade. Há aparentemente a distinção entre a verdade e a mentira. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico. É um ato que tem consequências reais. Na autobiografia há uma identidade individual daquele que na vida ou na escrita acredita ter a verdade ao seu lado. Ao se colocar por escrito, o indivíduo tenta fazê-lo de forma a melhorar a sua história, o seu passado, havendo, portanto, uma elaboração de suas lembranças, que se transformam em palavras organizadas para isso. Não que esse ato des caracterize a verdade; ao contrário, a narrativa permanece fiel ao imaginário daquele que a narra. Todo ser humano é um ser de linguagem, portanto, todos nós somos homens-narrativas, pondera Ricoeur (2007).

O texto memorialista de Cristiana em **O efeito Urano** não é como os textos analisados por Lúcia Castello Branco, produzidos pela memória a partir do vazio resultante dos escombros que sobraram do passado por mulheres escritoras que existiram realmente, com certidão de nascimento comprovada, portanto. Desde o começo, o pacto de leitura de **O efeito Urano** é o pacto ficcional, pois se trata de um romance.

O que aproxima os textos memorialistas, que Lúcia Castello Branco analisa em **A traição de Penélope**, da escrita de **O efeito Urano**, é a linguagem. A diferença desses textos está na construção dessas memórias. Enquanto Lúcia Castello Branco fala de escritoras que existiram em tempo real, que buscaram o passado para ficcionalizar fatos que aconteceram em determinada temporalidade, Cristiana é uma personagem de ficção que encena suas memórias. Ela não se leva a sério, coloca-se na sua escrita como uma mulher histérica, canalha, que joga o tempo todo com o leitor. O texto que produz é um jogo consigo mesma e com seu leitor, assim como o texto de Fernanda Young cria os dois narradores para jogar com seus leitores.

**O efeito Urano** é-nos apresentado como um romance, cuja trama sugere uma relação homoafetiva entre duas mulheres, criando nos leitores uma expectativa de conteúdo erótico pornográfico, com cenas de sexo explícito. No entanto, a obra usa do atrativo de marketing desenvolvido em torno dessa relação para demonstrar o binarismo sexual que rege os indivíduos e seus corpos. Para isso, o discurso da narradora-personagem remete a uma memória recente, na qual viveu uma relação afetiva com outra

mulher. Enquanto flui o texto, ela vai intercalando questões de gênero, na era atual, debatendo-as com o público leitor. Como já dito, a narrativa se dá por meio da memória da narradora-personagem, que a faz por meio da escrita, por sugestão de Guido, seu marido.

Cristiana é uma narradora-personagem ex-cêntrica e a representação negativa do feminino dentro da noção cultural outrora cultuada pelos escritores do passado. É uma personagem perversa, vil, infame, egoísta, lésbica ou bissexual assumida. Não bastasse todos esses adjetivos para desqualificá-la, ainda se autodenomina uma mulher canalha, histérica e de má índole. Ela é contra o padrão de normalidade de que se tem conhecimento para uma mulher, opondo-se a todas as normas e regras, as quais infringe sempre. O ato de escrever é para si mesma, para extrair dele um gozo extremo, êxtase absoluto ao deliciar-se com cada frase que produz. O exercício de sua escrita se dá pelo gozo de poder fazê-lo, pelo desafio de escrever colocando-se como uma mulher histérica, autoafirmando-se como tal. Ela está provocando a sociedade hipócrita, desafiando-a, como se gritasse para esse mundo medíocre e desigual ouvir a sua histeria, da qual se orgulha com prazer. Cristiana não se importa com o resto do mundo, com os escritores homens e suas memórias, está mandando todos para “a puta que os pariu”. Que se danem todos eles. O que importa é ela mesma, seu egocentrismo, sua histeria, da qual se orgulha, pois é dela que extraí forças para lutar contra um sistema dominante, daí vem a sua necessidade de poder narrar-se como tal. O fato de ser histérica é o que a motiva a seguir em frente, é sua bandeira levantada, sob a qual se protege para produzir suas intermináveis e intempestivas crises, sempre que necessário se fizer.

A histeria foi por séculos considerada um distúrbio para o feminino, conforme o instituído pelo poder social. Segundo Michel Foucault, em **História da sexualidade: a vontade de saber:**

[...] *Histerização do corpo da mulher*: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, por meio de uma responsabilidade biológico-moral que dura

todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível dessa histerização. (FOUCAULT, 2015, p. 113).

Para Foucault, a histerização pressupõe um ou vários agentes: o corpo erotizado; o reproduutor de vidas, por meio do casamento, produz um modelo de feminino que deverá, pela sua fertilidade controlada, assegurar sua reprodução, gerar e nutrir as crianças, bem como executar a tarefa de educá-las pela vida até a idade em que serão inseridas no seio da sociedade. A histeria como patologia serve a um propósito: mais um elemento de manutenção do patriarcado, pois fragiliza a mulher, colocando-a no descontrole da própria vida. É isso o que Cristiana repudia, por isso diz “abraçar a histeria”.

Ainda de acordo com o mesmo autor, o feminino é o corpo marcado pela sua sexualidade. Deve ser regido e controlado pelo poder falocêntrico, que tem nas práticas médicas a regulação para o controle de suas “crises nervosas”, seus “vapores”, aos quais denominam “histeria”. Esse corpo, considerado enfermo, cujo controle se dá pela sua inserção no corpo social, está sempre a serviço deste, devendo ser integrado à família, como forma de controlá-lo. Enquanto isso, a mulher deverá ser mantida nos fundos da casa, a fim de executar as tarefas que lhe são impostas e, muitas vezes, ser trancada dentro do quarto, longe do convívio social, por causa de suas crises nervosas. O que a rotula como um todo: seres capazes de ter crises nervosas a qualquer momento; no entanto, apesar de ser uma característica negativa pela qual a mulher é conhecida, isso não é generalizado, pois nem todas sofrem dessas crises.

Para Cristiana, as “crises nervosas” têm o efeito contrário: ela gosta de ser histérica, de se afirmar como tal, faz da histeria o motivo para estar viva, porque sua meta é a subversão. A histeria é sua bandeira, a qual ela mantém sempre erigida e o direito pelo qual essa mulher escrita luta para continuar histérica, como veremos com maiores detalhes no desenrolar da narrativa. Conforme ela expõe, à mulher são atribuídos sentimentos à flor da pele, como amar alguém à primeira vista, logo de cara, assim como ser má, invejosa e falsa, também são sentimentos atribuídos a ela. Cristiana afirma ser a histeria que salva a mulher de voltar a ser uma boneca fetiche nas mãos dos homens.

## 2.2 A trapaça, o logro e o engano para urdir o enredo do texto

Como já dito, em **O efeito Urano**, Cristiana produz uma espécie de relato escrito que se parece com a escrita de uma autobiografia; no entanto, trata-se apenas da paródia de uma. Sua escrita nesta obra é de alguém que está berrando, dizendo que tem mais coisas escondidas, implorando para serem descobertas, e, ao mesmo tempo, afirmando que ela tem suas singularidades, pois não quer ser igual às outras mulheres; ao contrário, recusa-se a parecer-se com elas. Como personagem-narradora, utiliza-se dos “fluxos de consciência” para produzir seu discurso. São eles que dão sustentação à sua narrativa, reveladora de uma mulher em pleno uso de sua razão/emoção diante das situações relatadas:

Hoje, mudada, quero fazer como os bebês fazem: mostrar as gengivas só para o que me for agradável. Guardar as lágrimas para o que me for tragédia ou por demais bonito. E ficar como qualquer outra cara em posição de descanso, qualquer expressão insípida, menos com aquele sorriso de antes, de sensatez estudada. Mudei muita tranqueira de lugar e gostei da nova arrumação. Sendo o que acho agora, é o que é agora. Assim funciona o – pela última vez repito, juro – tom transmutado. (YOUNG, 2001, p. 10-11).

Cristiana, nossa anti-heroína, revela-se mudada e decidida a fazer boa cara somente para o que lhe agrada, referindo-se aos bebês, que sorriem somente para o que lhes causa satisfação. Afirma que deixará reservadas suas grandes emoções para o que achar de belo ou triste, apenas; para as demais coisas, manter-se-á em posição inerte de quem ignora o que está acontecendo à sua volta. De agora em diante, pretende agradar a si mesma e não mais a todos, como sempre fazia. Revela que mudou muita coisa de lugar, ou seja, sua história mudou. A transmutação de pensamentos permite-lhe refazer muitos modos seus de ser, agir e pensar, agora refeitos na memória, quando narra. Tais mudanças a fazem mais feliz por agir desse modo, por ela mesma e não mais pelo que os outros lhe impõem. Esse será de agora em diante seu tom mudado de pessoa: mais egoísta e voltada para si mesma.

Assim, vai escrevendo, enquanto isso acontece, ela distrai a atenção do leitor, interrompendo com paradas bruscas, nas quais intercala com os fluxos de memória, responsáveis pela sua transmutação de pensamentos, o que faz parecer que divaga com assuntos que nada têm a ver com a escrita de sua vida. Mas, ao contrário do que parece,

enquanto entremeia os fluxos com os relatos de seu passado, eles fornecem-lhe o combustível necessário para narrar sua história. Enquanto se utiliza deles, ganha mais fôlego e tempo para pensar o que narrar, e o faz sobre o vazio, o nada, de onde se edificam suas memórias, em sua imaginação, sem ater-se ao tempo cronológico e à linearidade.

Quando Cristiana se põe a narrar suas memórias, ela converte as lembranças do passado em imagens que se tornam objetos e estes se transformam em linguagem. Os fluxos de memória reafirmam e a auxiliam nisso. Eles são os recursos de que ela lança mão para facilitar a conversão de sentido para as imagens das lembranças que vão se formando em sua mente para fazer a memória. Por isso, ela faz uso da transmutação, convertendo os pensamentos em palavras, cuidadosamente escolhidas, assim ela consegue gerar o texto, impactar e convencer o leitor pela sua representação, como se pode verificar neste trecho em que Cristiana relata o vivido no passado:

[...] porque basta recorrer às piores lembranças que sei que não sinto mais nada por aquela mulher. Que amá-la foi só uma burrice da minha alma oferecida. Apenas não dá para evitar esses ecos, quando se revela algo como o que eu revelo. Então amor, ódio, ridículo, descaso, cegueira e monguice são os ingredientes dessa história. (YOUNG, 2001, p. 9-10).

Todos os ingredientes apontados por Cristiana em suas recordações do amor vivido apontam para um sujeito partido, desejoso de romper com o passado, mas que necessita voltar a ele para tentar se avaliar, se reconstruir, se isso for possível. Um passado de memórias que ressoa em forma de ecos, para lembrar-lhe de um eu fraturado, perdendo-se envolto em atitudes e sentimentos os quais não deseja que se repitam. Ela rememora sobre a linguagem, transmutando os pensamentos que compõem sua história ficcional, deseja lembrar-se para esquecer.

Os atos de tecer e destecer os fios de um tecido, assim como o de contar e recontar uma história dentro da outra durante noites seguidas, pouparam a vida de Penélope e Sherazade. Em tempo atual, Cristiana, protagonista e uma das narradoras de **O efeito Urano**, vale-se do recurso de falar sem parar, em um acesso verborrágico e histérico, para compor a história que ficcionaliza, como sendo a história de sua vida. No exagero do uso das palavras, ela segue intercalando fatos que diz ter acontecido em sua vida pessoal e afetiva com outras trivialidades, que aparentemente nada têm a ver com o assunto: são os

fluxos de consciência que a ajudam a compor seu relato. A construção de sua história pela própria voz é um processo importante para manter-se viva como representante do feminino que é neste discurso:

[...] é que as mulheres falam muito, e sempre, e sempre muito sobre tudo, para não dar oportunidade à verdade. Não podemos, ela é nosso último trunfo e guardá-la a sete chaves é o que nos defende do resto do mundo, o lado de lá, o masculino. Além do mais, verdades assim, podem soar como grosserias. (YOUNG, 2001, p. 8).

O fato de a mulher tecer e destecer os fios de um tecido ou uma trama, em muito se assemelha à construção do discurso feminino na literatura. Se for verdade que as mulheres falam muito e sempre, elas se valem deste recurso como um artifício para fugir da verdade, como afirma a narradora Cristiana. Segundo ela, o mentir, o inventar, o criar e recriar é comum às mulheres, pois “somos as histéricas”. (YOUNG, 2001, p. 8) Para ela, é a histeria que as salva do resto do mundo masculino. Talvez ao fazer tais afirmativas ela tenha profunda consciência do processo de histerização da mulher, nos moldes foucaultianos, daí a irônica reversão do processo.

Desse modo, Cristiana continua afirmando que, ao serem omissas, mentindo ou dizendo meias verdades, entredentes, com gemidos, gritinhos e palavras desconexas, as mulheres “são salvas da verdade”. Esse termo, que ela utiliza, é o mesmo que dizer que as mulheres mentem para serem salvas do mundo masculino, a fim de evitar serem surradas, castigadas ou trancadas dentro de um quarto escuro. Se a histerização é um mecanismo que contribui com a “dominação masculina”, (BOURDIEU, 1999), ela é uma mentira. Ela então toma essa “invenção” criada para matá-la e a usa para apartar-se da morte que o “domínio masculino” lhe impõe. Falar, gemer, gritar, mentir é necessário para manter-se “viva”. Porque agindo assim a mulher intenta expor os seus sentimentos, mesmo que não seja ouvida, negando ou aceitando o que lhe é imposto como regra pelo homem.

A narrativa de **O Efeito Urano** se dá por meio dos fluxos da consciência, que perpassam todo o texto. Cristiana, personagem e narradora em primeira pessoa, afirma mais de uma vez no corpo do texto que está escrevendo sua história. Ela se põe a falar de si, de seus afetos e desafetos, com homens e mulheres, de seu corpo e do corpo de outra

mulher, Helena. Cada uma delas, embora sejam sujeitos singulares, são semelhantes biologicamente, porque se reconhecem do mesmo gênero: o feminino.

Em sua escrita, ela vai mesclando fatos de sua vida pessoal e de seus relacionamentos afetivos com coisas que aparentemente não têm nada a ver com o assunto de que está tratando, como podemos observar na seguinte fala: “E – Sabe? – sequer descendo dos macacos. Vim de Adão, sou filha de Eva... É que, eu confesso, outra vez estou falando de uma coisa e pensando no que aconteceu naquela época.” (YOUNG, 2001, p. 9). Como afirma Robert Humphrey, no ensaio **O Fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros:

[...] podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está nos níveis da exploração de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens. (HUMPHREY, 1954, p. 4).

Nas narrativas em que há os fluxos de consciência, o autor escreve de forma contínua, tentando imitar o modo de funcionamento do pensamento humano, seguindo na narrativa, que não para. Neles, não se respeitam regras de pontuação de acordo com a norma culta, havendo uma total liberdade de criação poética. Eles podem ser utilizados em primeira pessoa, quando há um personagem narrando, ou em terceira pessoa, quando o narrador representa indiretamente um pensamento de uma personagem ou o narrador servindo-se como se fosse uma personagem à parte, que está contando aquela história.

Os fluxos de consciência que perpassam a narrativa de **O efeito Urano**, do início ao fim do livro, são o combustível necessário de que a narradora necessita para prosseguir sua história. É através deles que lhe é possível narrar sobre uma memória existente apenas na linguagem. São eles que dão sustentação ao seu discurso, permitindo-lhe os cortes e as paradas necessárias a fim de realimentar a personagem-narradora no discurso sobre seu passado. Quando Cristiana se refere às suas lembranças, utiliza-se do termo “transmutação dos pensamentos”, ao que ainda acrescenta: “mudando os tons do que penso” (YOUNG, 2001, p. 10). Ela é uma narradora que diz mentir para ofuscar a verdade, afirmado isso em várias passagens de sua escrita. O leitor poderá interpretar o termo utilizado por ela como: alguém que está dizendo alguma coisa fora da realidade,

sem nexo algum, para camuflar outra coisa, ou seja, para mascarar a verdade e continuar tentando enganar a todos.

Cristiana se diz uma canalha que tenta burlar o leitor o tempo todo, desviando o foco de sua narrativa para assuntos que, à primeira vista, parecem tolos e sem importância, talvez até desnecessários, mas não são. A burla e os enganos estão presentes em toda a narrativa, desde a primeira página até a última. Há uma informação a respeito do termo “transmutação” dentro da narrativa que pode parecer com uma elaboração dos seus pensamentos. Esse termo ganha sentido dentro da psicanálise. Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, no **Dicionário de psicanálise**, assim o definem:

Termo introduzido em 1967 por Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis para designar um trabalho inconsciente que é próprio do trabalho psicanalítico. Esse neologismo (perlaboration) (elaborar, trabalhar com cuidado) empregado por Sigmund Freud para designar o trabalho do inconsciente. Que é próprio do tratamento psicanalítico. A perlaboração, (trabalho inconsciente), permite ao analisado integrar uma interpretação e superar as resistências que ela desperta. A maioria dos autores considera que, se o trabalho é feito pelo analisado, o analista tem grande participação nele. Melanie Klein, no entanto modificou essa concepção da elaboração inconsciente mostrando que ela pode se produzir sem a intervenção do analista. Trata-se, nesse caso, de uma reação espontânea do sujeito, que procura remanejar seus afetos para superar a posição depressiva. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 174).

O termo “transmutação dos pensamentos” está ligado ao fluxo de consciência que, por sua vez, está ligado à exposição dos pensamentos da narradora-personagem Cristiana, construído na intenção de comunicar uma existência fictícia. Para isso, esforça-se na intenção de tornar claras as motivações e sentimentos que lhe deem reconhecimento de humanidade. É um ser de linguagem que se desloca dentro do enredo que ela também se põe a narrar, lidando com os sentimentos transformados em palavras, na transmutação dos pensamentos. Cristiana remaneja seus afetos para, desta forma, atingir seus objetivos, que é envolver o leitor com seu discurso manipulador; manter viva em cena a “mulher canalha”, como se autodenomina, com voz e voz na narrativa, dominando as outras personagens.

A personagem-narradora se apresenta como alguém que sofreu uma desilusão amorosa. É um ser fragmentado, ferido, explanando suas mágoas e ressentimentos. Mesmo aparentando muitas limitações e fragilidades, decide escrever sobre seu passado,

para certificar-se de que não sente mais o amor que afirma ter sentido outrora pela outra. Para ela, a escrita, conforme informa ao leitor, será a prova do fim desse amor. No entanto, ela pensa na escrita como uma tarefa muito difícil, facilitada apenas para o homem. O que a faz imaginar que, para ter sucesso como escritora, deve fazê-lo como um homem. Cristiana, vale-se de suas memórias, por meio das quais vai contando, escrevendo, narrando, contando... e, assim, conseguindo a matéria-prima para produzir o texto que mimetiza como sendo um texto memorialista.

Sua busca pela verdade socialmente estabelecida se faz em meio ao falso. Assim, vai se formando o enredo dessa história, na medida em que a escrita avança. Pensando no que vai escrever, elaborando e mudando os tons para amenizar seus sentimentos e as palavras fortes, consegue transcrevê-los em seu relato. É a alquimia das palavras. A alquimia foi uma das vertentes utilizadas na Idade Média para encontrar a pedra filosofal e transformar metais vis em ouro. Em sua escrita ficcional, a narradora-personagem de **O efeito Urano** procede de forma parecida, burilando as palavras, polindo-as para transformá-las no que deseja para atingir o leitor.

Por enquanto, lamento, Helena e seu bege continuam em meu coração.  
Já que chorar ainda não posso. Sinto-me proibida. Talvez deva começar  
de um outro início. Um breve instante, bem lá atrás. Ninguém sabe dele.  
Porque somente agora arranjo coragem de lembrar quando senti o que  
se voltou para mais tarde, quando eu a conheci, e mais tarde ainda,  
quando a beiiei. (YOUNG, 2001, p. 14).

Ao viajar nos fluxos de memória, adquire tempo aqui e ali, nas idas, voltas e paradas dentro do texto, no tecer de burlas e enganos com as palavras. Assim, ganha fôlego para seguir, imaginando o que quer fazer com a linguagem. É de seu olhar lançado sobre seu passado que vai surgindo o que parece ser uma metaficação, pelo tamanho da carga de consciência contida na história que ficcionaliza.

Cristiana também se vale do logro, do engano e da trapaça para continuar viva e com direito à voz no discurso que conduz em **O efeito Urano**, assim como, na **Odisseia**, a personagem Penélope só consegue se reencontrar com seu marido, Ulisses, graças ao logro, à traição aos preceitos da cultura de sua comunidade. Pressionada para se casar, começa a tecer enganos para escapar de um casamento arranjado. Um deus suscitou a Penélope a ideia de instalar em seus aposentos um grande tear, ao qual se põe a tecer um tecido delicadíssimo e longo demais durante todo o dia. À noite, de volta ao tear,

iluminado por tochas que ela mesma mandava acender, desfazia a trama imensa tecida durante o dia. No outro dia, recomeça uma nova trama para desfazê-la à noite. Sua intenção é ganhar tempo, até se reencontrar com Ulisses, por quem espera durante vinte anos.

Outra personagem, cujo destino se parece com o de Penélope é Sherazade, personagem de **As mil e uma noites**, com sua voz melodiosa e sedutora, tece, noite após noite, os fios de uma história dentro da outra, para o Sultão, que, após ter sido traído pela esposa, a manda matar. Este, a partir de então, casa-se a cada novo dia com uma jovem, mandando matá-la no dia seguinte, a fim de evitar uma nova traição. Sherazade torna-se sua esposa, intencionando livrar desta maldição todas as jovens predestinadas a se casarem com ele e morrerem no dia seguinte ao casamento. Como meio de enganá-lo, conta-lhe uma história todas as noites, deixando o desfecho para a noite seguinte. Sonolento e cansado, ele não ordena ao carrasco que a mate no dia seguinte.

**O efeito Urano** é um romance que mimetiza um texto memorialista. Ele é lacunar, cheio de falhas, além de ser todo fragmentado, produto de uma voz feminina. Fernanda Young é uma mulher escritora, que cria ficcionalmente esse texto para narrar a memória de uma mulher fictícia, Cristiana, conferindo-lhe o lugar de narradora-personagem dentro do enredo.

Cristiana possui voz própria para relatar a si mesma, mas, junto à sua voz, aparece outra, com a qual se formará um diálogo de surdos. Isso porque as duas vozes não conversam entre si. Da outra voz que surge no enredo não se conhece o nome. Ela narra em terceira pessoa, o que auxilia Fernanda Young a criar um romance dialógico. Essa segunda voz narrativa, ao mesmo tempo em que ajudará o leitor a ler Cristiana, poderá ajudá-lo a entendê-la melhor. Ela não dialoga com Cristiana, mas, com muita ironia, apresenta sua própria visão dos fatos. As duas citações que se seguem são longas e, na sequência uma da outra, são aqui apresentadas a fim de descrever a voz de Cristiana e a outra voz; esta aparece destacada, como no formato do livro, em itálico. Cada uma delas fala por si mesma. No trecho a seguir Cristiana fala para Helena:

[...] Eu te amava.

Até o instante em que decidi proteger-me, nada houvera de verdade. E não haveria de haver, já que eu era Lady Ashley, em *O sol também se levanta*, quando bebia demais e resolia seduzi-la descaradamente. E

era Dixie Beggs, depois, toda misteriosa, em seu quarto de *Essa Valsa É Minha*, com seus três macaquinhas de porcelana, que comprei iguaizinhos, num brechó. E era também Fábio Júnior, a cantar emocionada dores que jamais sofrera. Sou assim, mil personagens, desde pequena. Vim de uma família de tal forma desprovida de honestidade que só restou a mim formar-me como uma não-eles. Acrecentando-me um tanto de gente que fui recolhendo pela vida. Trejeitos, olhares, silêncios, belas frases, tudo tirado de livros, filmes, novelas, fotonovelas. Revelando-me, portanto, a imperfeita definição da mulher que finalizou o século 20: não sabe o que é, mas o que não é, sem saber o que lhe é problema ou sandice, nem o que fazer com a liberdade que tem, não sabendo e sabendo tudo isso ao mesmo tempo agora. Helena, diferentemente, é uma figurinha de álbum. Daquelas que vem em maior quantidade e vão se acumulando entre as repetidas. Casou por inércia, após desenvolver com relativa eficiência um ou dois talentos mediocres. Tentou ter filhos, não conseguiu, desistiu de tê-los. E atingiu o seu auge, sua pontuação máxima de ruído no universo, vivendo casos de amor com outras mulheres. Ok. Talvez ela não seja uma figurinha tão vulgar. É, não, ela não é. Mas não atravessou algum limite, não deu algum pulo que faltava. E ficou afundada até o joelho no oceano dos medianos, onde os rompantes de inteligência transformam-se em tiradas de humorzinho culto e se desfazem no ar, feito escapes de gás num esgoto tratado. Sendo que a água de cada um bate no joelho que cada um estabelece. Não há fronteiras para onde alguém pode ir. Há, no entanto, dentro de todos nós, um alarme contra as correntes mais fortes. Nunca temi afogar-me. Helena sempre. (YOUNG, 2001, p. 21-22).

Depois a voz em terceira pessoa fala, naquilo que é nomeado como versículos.

Segue um exemplo:

[...] Versículo quinto, sexto e sétimo

*A ideia de ter um colapso nervoso surgiu algum tempo antes. Difícil apontar o instante exato em que se percebeu um amontoado de organismos, sensações, mal-estares, peles, pelos, sendo levada a reagir de maneira tão extremada, mas, ao ler Franny e Zooey, ficou morrendo de inveja daqueles irmãos lindamente psicóticos. Reconheceu, neles, o que há muito, nela, conhecia: a tentação de ter outra existência, uma que lhe proporcionasse crises criativas, sacadas infernais, olheiras negras e uma implacável tendência para vícios.* (YOUNG, 2001, p. 22).

A narrativa tem caráter autorreflexivo, envolvendo as duas falas, que são apresentadas em formatos diferentes: normal para Cristiana; itálico e em versículos para o narrador em terceira pessoa, parodiando uma encenação bíblica pelos versículos em lugar de capítulos, que é o padrão utilizado para livros, como podemos verificar nesses dois fragmentos do romance, citados acima. O primeiro deles é narrado por Cristiana; o segundo trecho, o dos versículos, pertence ao narrador desconhecido em terceira pessoa.

Este narrador, onisciente e onipresente, às vezes, refere-se a si mesmo em primeira pessoa. A autora deu-lhes um tom diferenciado como realce, o que separa as duas vozes, distinguindo-as no decorrer do texto. Essa distinção entre os dois narradores parece ter o propósito de facilitar ao leitor, no sentido de conhecer quando é Cristiana que está narrando e quando é a outra voz, que parece ser a voz de Deus. O destaque em versículos para a voz que se assemelharia à voz de Deus aproxima a ideia do estilo desse narrador à Bíblia. Mas o que a autora faz é uma paródia narrativa desta, não só na forma e no estilo, mas também no conteúdo do enredo.

Cristiana coloca no papel sua autobiografia, sem tempo cronológico, o que tem a pretensão de ser um livro, para o qual informa apenas 2001 como o ano em que tudo aconteceu. Nessa tarefa amadora de escritora ela divaga em fluxos de memória, criando subterfúgios para relatar sua vida passada, a história vivida em seu corpo. Para tanto, utiliza-se da paródia e fina ironia, a fim de narrar o espaço e o tempo agindo diretamente sobre si mesma, sobre os corpos, a cultura e os costumes.

O narrador em terceira pessoa é o ser onisciente, que sabe tudo de todos e de todas as coisas. Mesmo assim, ele a deixa livre para que faça as suas escolhas. Ela, como qualquer outra criatura humana, possui o livre arbítrio para errar ou acertar em suas decisões, mas, acima de tudo, para recomeçar sempre. Este narrador segue-a milimetricamente, sem perder nenhum detalhe de sua vida, nem a atingir. As duas narrativas seguem paralelas, do início ao final do enredo, sem se tocarem em nenhum momento. Isso parece ser uma metáfora utilizada por Fernanda Young para demonstrar sua tese de que masculino e feminino, dentro da cultura patriarcal, não dialogam nunca. Não há conversa ou acordo entre eles. Cristiana é narrada a partir do universo masculino, de sua visão falogocêntrica<sup>4</sup> de senhor do universo. De lá do alto ele é o masculino que tem tudo organizado sobre as pessoas, convededor que é de todas as coisas de sua criatura. Isso gera no leitor um desconforto que acaba por introduzir na narrativa as relações de gênero existentes na cultura.

---

<sup>4</sup> De acordo com Carlos Ceia: “Na crítica feminista, o termo denota a dominação masculina, evidente no facto de o falo ser sempre aceite como o único ponto de referência, o único modo de validação da realidade cultural. A sociedade dominada pelo falogocentrismo olha sempre a mulher com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem. O discurso é falogocêntrico porque se organiza internamente à volta de todos os sinais e marcas do masculino, quer no que respeita ao vocabulário quer em relação à sintaxe, à gramática e às próprias regras da lógica discursiva. (CEIA, 2009)

### 2.3 Os ovários, dois polos, duas energias plugadas: possibilidades de leitura

Se por séculos o feminino foi representado na literatura pela voz de escritores homens, em sua maioria, que o fizeram em imagens que não correspondem à sua realidade, Cristiana, em tempo atual, o apresenta como orgânico, vivo, cheio de falhas e imperfeições, um corpo movido por ciclos hormonais, que quase sempre terminam em descargas mensais de sangue menstrual, como apresentado neste trecho do romance:

[...] eu, menstruada, praguejei para as paredes na hora de escolher a roupa. Odeio isso, estar menstruada. Odeio, odeio, odeio. E estava há uma semana. Uma semana inteira. Pensei que até que estava perdendo meu aparelho reprodutor. Aquela cacarecada se esvaindo. Queria um molde de latex de minha boceta para fazer uma rolha anatômica de cortiça. Pura estupidez. Ralhei comigo, dura. Depois de tantos anos a incomodar-me por entre as pernas, reclamar disso, pura estupidez. Precisava, sim, é estar zen. Respirar fundo. Permanecer tranquila. Tomar um uísque com Guido e sair. (YOUNG, 2001, p. 31).

Cristiana fala como funciona esse feminino, que tem hormônios, é movido por ciclos mensais que terminam em sangue menstrual que sempre a incomodam muito; parece ser difícil se acostumar a eles se repetindo mensalmente em desconforto pelos anos afora, não podendo nada fazer. Tudo isso faz parte do feminino-mulher que carrega o dom da vida e da morte em suas entranhas, no seu útero. É esta mulher que Cristiana representa na linguagem do texto. Para tanto, utiliza-se do próprio corpo como espaço cênico de representação.

Então, menciona passo a passo como funciona a química que está na formação de seu corpo, como podemos observar nessa parte do enredo: “É a mulher quem carrega, em seu corpo, estas químicas tão opostas quanto necessárias. Os dois pólos de energia plugam-se em nós, em nossos buracos, em nosso sistema.” (YOUNG, 2001, p. 9). Ela está representando o tempo todo, fazendo a jogada de uma mulher que se assume histérica, ao mencionar o sistema reprodutor feminino como responsável pela sua histeria. Cristiana chama a atenção do leitor, na tentativa de desviar o foco para a leitura que apresenta dos dois polos, comparando-os aos dois ovários femininos, localizados na cavidade abdominal do corpo, que ela menciona como buracos; esses ovários estão dispostos em uma mesma linha, um em um polo disposto do lado direito e o outro polo no lado esquerdo, paralelos um ao outro.

Um deles, a cada mês, é o responsável pela produção de um novo ciclo, liberando um ovo, também oco. Este percorre caminho nas trompas de falópio, que é outro tubo oco, onde poderá ser fecundado ou não por um espermatozoide, indo se alojar nas paredes do útero, outro buraco, também oco. No útero, o ovo, não tendo sido fecundado, perde o colo do ninho que se formou para que se desenvolvesse um novo ser. De lá esse ovo é expulso, desfazendo-se em forma de sangue, denominado sangue menstrual, que dura de dois a sete dias, para dar início a um novo ciclo.

Os hormônios reprodutores são os responsáveis pela produção do ciclo hormonal mensal feminino, cujo processo leva exatos 28 dias. É também considerado normal um ciclo que ocorre de 21 a 35 dias. Como consequência de todo esse processo, são os ciclos hormonais que regulam todo o corpo feminino. Por isso, mentir, negar a verdade dos fatos, falar muito e sempre “dar chiliques” é algo comum atribuído à mulher. Essas atitudes também podem ser consequências dos efeitos causados por seus ciclos hormonais, causando a chamada TPM (Tensão Pré-Menstrual) e supostamente a histeria.

Tais consequências e seus efeitos podem surgir da necessidade de a mulher expor o que sente, trazendo seus sentimentos para a superfície, para o discurso, a fim de extravasar os efeitos causados pelo trânsito de seus hormônios, pois eles trabalham subindo e descendo diariamente, mês após outro, em cada partícula da matéria que forma os corpos femininos e seus ciclos mensais, ao longo de sua vida reprodutiva, o que foi lido muitas vezes como a causa da histeria feminina.

Nessa mesma posição dos ovários estão os dois narradores desta autobiografia ficcional: ambos caminham dentro do enredo sempre paralelos um ao outro, sem se encontrarem: não há diálogo entre eles. Fernanda Young cria um narrador masculino, para narrar o feminino, que o faz do alto, de cima para baixo. Ele tem a visão do todo: é o detentor do falo, do poder, concebendo o feminino dentro da visão falogocêntrica, como figura fetiche, objeto de desejo, mesmo atualmente. Cristiana, a narradora feminina de **O efeito Urano**, é uma voz que deseja ser ouvida, procura libertar-se do patriarcado, do exercício do poder e influência que este exerce sobre ela. Esta voz está gritando o tempo todo, berrando aos quatro ventos, para mostrar que é “gente”: ser de sentimentos, desejos, direitos e deveres, um organismo vivo tanto quanto o homem, não uma simples boneca inanimada sem voz, nem vez, controlada e manipulada por ele. Cristiana revoga o estatuto

de mulher regulada para viver a fantasia da histérica com muito orgulho, refazendo o contrato que impõe sobre as mulheres a histeria como uma patologia que deve ser expurgada com medicação potente ou isolamento social.

Cláudia Maia, no ensaio **A invenção da solteirona:** Conjugalidade moderna e terror moral, afirma que:

As perturbações ginecológicas, as doenças, a carência sexual, a masculinização e esterilidade do corpo e a histeria foram sentidos, veiculados por uma instância da autoridade instituída sob o selo da cientificidade – que é o saber médico – amplamente usados no processo de assujeitamento das mulheres e como forma de empurrar as celibatárias à conjugalidade e à maternidade. Por outro lado, esses sentimentos foram usados também no convencimento das casadas de que eram felizes e superiores. Eles marcaram profundamente o comportamento que a celibatária deveria adotar e a forma de ela conhecer, perceber e representar seu próprio corpo e, sem dúvida, foram também fontes de constrangimentos diversos vivenciados por elas em suas experiências. (MAIA, 2011, p. 290).

Cristiana não representa este feminino que acata normas e obedece a imposições. Ela é uma pessoa singular, única, que se assume histérica e não quer se curar. Ela vive no seu mundo, voltado para si mesmo. Mesmo sendo casada e ainda não tendo experimentado a maternidade, tem um comportamento muito parecido com o de uma viúva, isso porque, no decorrer da narrativa, parece o tempo todo estar viúva de um marido vivo, que não lhe dá nenhuma atenção, o que faz com que ela saia em busca de aventuras sexuais.

No entanto, a narradora-personagem de **O efeito Urano** se diz uma mentirosa, que joga o tempo todo com a numerologia e as palavras para envolver o leitor, enganando-o. A ideia apresentada anteriormente, envolvendo o ciclo hormonal feminino, suas variações e seus efeitos, que resultam na histeria, é uma das possibilidades para a leitura deste romance. Falar excessivamente é um modo que as mulheres encontraram de colocar para fora as marcas da opressão que sentiram no passado e continuam entranhadas nelas. Calando-se, a mulher deixa de existir enquanto ser de voz e direitos, para ser apenas um objeto ou coisa. Cristiana, ao assumir sua histeria, não desejando curar-se dela, coloca-se nesse lugar, do corpo abjeto, estranho, que não quer estar aprisionado a representações meramente ilustrativas de mulher, como outrora foi no discurso de tantos poetas e escritores. Isso seria o retrocesso da conquista do direito a voz no discurso, que não mais

faz dela um corpo dócil, sem vida, após tantas lutas. O que ela quer é falar de si sem parar, para si mesma e para os outros, sem deixar-se calar. Ela, nesse sentido, reconhece-se histérica e, portanto, incurável.

#### **2.4 Há sempre a (mal)dita encenação do amor verdadeiro**

Na narrativa de **O efeito Urano**, o enredo se inicia por uma voz em terceira pessoa, anunciada por um versículo numerado em ordem sequencial, sempre destacado pelo formato em itálico. Essa particularidade faz sobressair a voz deste narrador da outra voz do discurso. Na primeira página, o versículo primeiro abre o enredo do romance com a enigmática frase: “*Há sempre a maldita encenação do amor verdadeiro*”. (YOUNG, 2001, p. 7) No versículo segundo, repete-se a mesma frase, de forma a reafirmá-la, acrescentando mais uma importante informação, que julgamos ser mais uma chave para compreensão do enredo: “*Na maldita encenação do amor verdadeiro, não cabe dizerem-se coisas como eu odeio você quando você come com uma colher ou tira a casca de pipoca da goela com o dedo do foda-se*”. (YOUNG, 2001, p. 7) É importante observar que essa mesma frase citada duas vezes, na primeira página do livro, pela voz do narrador que a apresenta na abertura do enredo, indica o quanto o amor é mal dito, encenado, falso, pois ele não existe completamente, mas é uma ilusão criada pelos sujeitos que o vivem. Esta frase será dita mais à frente por Cristiana a Guido, quando os dois estão envolvidos em uma briga, na qual discutem a relação, e Helena é o pivô dessa discussão. Nesse momento, Cristiana fala a continuidade da oração repetida para Guido: “Eu odeio quando você come com colher ou tira casca de pipoca da goela com o dedo do foda-se.” (YOUNG, 2001, p. 88) Cristiana repete a fala do narrador em terceira pessoa, o que aponta para o paralelismo de suas narrativas. Nesse sentido, a metáfora de retirar a casca da pipoca da goela com o dedo do foda-se pode ser utilizada para pensar o quanto o incômodo de Cristiana está colocado com relação aos homens e suas ingerências em sua vida. Guido está sendo muito invasivo e deselegante, invadindo e bisbilhotando a vida íntima dela, se metendo em sua sexualidade, em suas escolhas, suas parceiras, trazendo para a superfície, ao conhecimento de todos, o que ela, uma mulher canalha, faz questão de ocultar dele e somente dele. Em sua canalhice, o que deseja é continuar sua vida libertina na rua, com mulheres, com direito de ir e vir para casa, quando quiser. Ela deseja

a inconsequência de seus atos, assim subvertendo a ordem do que se espera dela como mulher recatada. Ela se recusa a ser um fetiche do masculino ou ser a mulher fálica que preenche a falta masculina, atendendo aos caprichos do marido.

Comer com colher pode parecer uma atitude infantilizada de um adulto que não sabe manusear bem os talheres como garfo e faca. Do mesmo modo, o ato de enfiar o dedo na garganta diante de outra pessoa, ou de um público maior, também não é nada polido, para quem quer que seja, denota imaturidade e falta de polidez. Isso fere as regras da boa etiqueta e da educação. Mas tal atitude é uma metáfora que esconde, à primeira vista, outro sentido, bem mais complexo do que aparenta ser, à primeira vista. Se a fala é de Cristiana, sua implicância se dá para com o ato do marido, o masculino que enfia o dedo do foda-se na garganta para retirar a casca de pipoca; o marido que, mesmo sendo psicanalista, é dado a esses atos grosseiros e invasivos.

A garganta é considerada símbolo sexual, podendo se assemelhar à vagina, pois possui o formato de uma gruta profunda, escura e apertada, muito sensível, que se apresenta em tons de um rosado vermelho, e está sempre umedecida e quente. Vai se estreitando em um canal muito fino, que se ramifica em outros canais labirínticos que formam todo o aparelho digestivo, assemelhando-se à vagina e todo o aparelho reprodutor feminino, porque é oco. O feminino é representado dentro da cultura falogocêntrica pelo redondo e, por ser redondo, não tem miolo, então é oco, sendo oco é vazio, não existe, seria apenas uma casca. Pode-se pensar nessa metáfora do dedo na garganta para tirar a casca de pipoca como via de mão dupla. Em um primeiro momento, o fato de o marido, representado pelo dedo do foda-se, retirar da garganta a casca de pipoca, diz respeito ao fato de Guido tentar resolver sua situação com Cristiana, a casca vazia que o incomoda. Por outro, tomando a garganta como a vagina, é Cristiana aquela que está sendo incomodada pelo marido, que a considera um corpo estranho naquele momento de sua vida, pois ela está tendo um caso com outra mulher e perdeu a noção dos limites impostos pela relação conjugal. Uma casca de pipoca presa na garganta incomoda bastante e Guido costuma retirar a casca com o dedo do foda-se.

O dedo médio é considerado um símbolo fálico que representa o pênis, figura fetiche. No caso da situação em que Cristiana se encontra, ela também está utilizando seu dedo médio para lidar com uma casca presa em sua garganta/vagina. Em sua relação com

Helena, elas dispensam o pênis e se utilizam do dedo para se relacionarem sexualmente. Nesse sentido, o dedo entra como suplementação na relação e preenche a falta que o pênis faria. Além disso, em seu relato, Cristiana está trazendo essa relação que deveria ficar encerrada entre quatro paredes para a grande vitrine na qual seu relato se transforma. Nesse sentido sua histeria em narrar subverte a situação e traz a público seus desejos e suas atitudes, gerando na sociedade uma situação que incomoda e desconforta, por fugir à regra ditada como normal, muda pouco para os padrões comportamentais sexuais vigentes, que regulam os indivíduos e seus corpos no exercício de suas sexualidades.

A voz do segundo narrador vai se alternando no enredo com a voz de Cristiana, complementando seu discurso, fundado na histeria. Para ela, a histeria é a base para fundamentar seus fluxos de consciência. Os fluxos de consciência na voz de Cristiana perpassam toda a narrativa. Uma demonstração da utilização dos fluxos de consciência em sua fala se faz presente no momento em que esta se refere ao seu relacionamento com Helena, no mesmo instante fala que caiu esborrachada sobre um cacto, já passa a falar de Deus, de Adão e Eva, de sua origem humana e não dos macacos, para depois retornar à história de sua relação afetiva com Helena. Constitui-se assim como um sujeito labiríntico que se põe a falar. Ela, em seu relato, considera-se uma pessoa má, canalha. Segundo Elizabeth Roudinesco, em **A parte obscura de nós mesmos**:

[...] o fascínio exercido sobre nós pela perversão deve-se precisamente a que ela pode ser ora sublime, ora abjeta. Sublime ao se manifestar nos rebeldes de caráter prometéico, que se negam a submeter à lei dos homens, ao preço de sua própria exclusão, abjeta, ao se tornar, como no exercício das ditaduras mais ferozes, a expressão soberana de uma fria destruição de todo laço genealógico. (ROUDINESCO, 2008, p. 11)

A perversão em Cristiana volta-se para a abjeção. Não se pode confiar em tudo o que ela fala, pois mente o tempo todo, vivendo da trapaça para escapar dos julgamentos pelos seus excessos comportamentais. Ela cria subterfúgios, paradas, cortes bruscos, para depois retomar a história, na tentativa de esconder a verdade, justificando-se depois diante do público leitor. Afinal, está mentindo para esconder uma verdade.

O falar muito de que trata a narradora nos dá a entender que é para ganhar mais tempo diante de uma determinada situação, coisa que não ocorria com as mulheres antes de elas ocuparem a voz no discurso. Ela se apropria dessa estratégia, articulando-a muito bem, para enrolar e confundir o público leitor diante de seu discurso manipulador. Tais

atitudes são comuns a uma grande parte de mulheres. Esse “eu” que fala, sem parar, parece fazê-lo para representar o eco de todas as mulheres silenciadas pelo homem. Nesse sentido, Cristiana seria uma espécie de Prometeu a elevar sua voz acima de todas as convenções para mostrar o quanto pode um desejo feminino. Seu fascínio também é sua condição de corpo estranho, abjeto, ao se negar a cumprir as vontades do mundo falogocêntrico.

Na maldita encenação do amor verdadeiro existe um paradoxo: se é encenação, o amor verdadeiro existe? É o amor verdadeiro ou é amor? Eis a grande questão. No caso de Cristiana, houve uma encenação do amor que ela diz sentir pelo marido e também pela nova amiga, cuja amizade fez-se recentemente. A aproximação entre elas a fez desejosa por mudar os rumos de sua vida, por causa de uma mulher. Mas a suposta razão, o marido, se interpôs, colocando, entre elas, dinheiro, e todo o conforto provindo dele, que falaram mais alto, fazendo-a titubear em suas atitudes. Tudo foi encenado e representado em sua imaginação. Nesta, a (mal)dita encenação do amor verdadeiro existe. O amor não existe: não passa de uma convenção social, uma representação, algo falso, uma mentira.

No terceiro capítulo desta tese, apresentamos a carnavalização e a paródia do corpo em **O efeito Urano**, na qual analisaremos as relações tecidas pela narradora entre o planeta Urano e as relações de sua intimidade com os outros personagens.

### CAPÍTULO 3

## **A CARNAVALIZAÇÃO E A PARÓDIA DO CORPO: CULTURAS E COSTUMES**

A cultura e os costumes ditam normas de conduta para todos os indivíduos e seus corpos, sendo passada de geração em geração. Se alguém ultrapassa o permitido, essas pequenas alterações são consideradas desviantes e punidas, na maioria das vezes. As condutas e comportamentos dos indivíduos e de sua sexualidade passam a ser olhadas com maior atenção no século XX, quando há uma busca científica para a libertação do corpo. A partir daí houve, então, uma proliferação de discursos científicos voltados para a ciência sexual, como aponta Anne-Marie Sohn, apropriando-se do conceito foucaultino, no ensaio “O corpo sexuado”:

[...] nunca antes do século XX, o corpo sexuado fora objeto de cuidados tão atenciosos. Seu lugar central no último quarto do século tende assim a fazer olvidar a história subterrânea da libertação do desejo até os anos 1968 em que, pela primeira vez, práticas sexuais se conjugam publicamente e impõe a irrupção da vida privada nas questões políticas. Foi, no entanto, necessário um longo processo para que o direito ao prazer para todos se impusesse, bem como seu corolário: a recusa de uma sexualidade sob pressão. Liberdade de um lado e exigência de transparência do outro envolvem agora o dia-a-dia do corpo sexuado. (SOHN, 2009, p. 109)

Segundo essa autora, a partir do séc. XIX os corpos masculinos e femininos passam a ser tratados pela ciência com maior atenção, sobretudo para a sua sexualidade, recaindo apenas sobre o homem o direito ao exercício da libido, enquanto às mulheres foram legados os discursos científicos em nome de sua função materna. Caberia à mulher, submissa ao poder dos homens, apenas lhes proporcionar prazer e exercer a função que a natureza lhe conferiu: a maternidade. Os indivíduos têm sua sexualidade regulada por normas que regem formas de exercício para o prazer, estas são controladas pelo sistema vigente. Surgem em 1905 as teorias freudianas sobre a sexualidade, e mais três ensaios tratam do prazer como centro motor de toda sexualidade. Nesses ensaios, Freud propõe nova definição para as perversões e para as pulsões sexuais, nos quais a sexualidade considerada normal seria a heterossexual e genital. Conforme salienta Anne-Marie Sohn:

A sexualidade feminina é a principal vítima dessa leitura distorcida. O clitóris, percebido como uma anomalia “viril”, vê-se assim permanentemente desvalorizado, sobretudo entre os adeptos da psicanálise. Freud, com efeito, define a libido como masculina, e conclui que rapazes e moças devem organizar a sexualidade em torno do pênis. Na ausência do pênis, a menina adota o princípio, por uma masturbação clitoridiana, o mesmo comportamento que o garoto. No entanto, na idade adulta, a mulher deve recusar esse prazer infantil,

interpretado até por alguns como um sinal de frigidez. Deve ela privilegiar o coito vaginal, submeter-se a ele por sacrifício e masoquismo, sublimar, enfim, o desejo do pênis na criança. A psicanálise vai, no fim das contas, mas sob uma forma renovada, acabar justificando os papéis prescritos às mulheres pela sociedade. (SOHN, 2009, p. 121).

Assim, a histeria como patologização útil à dominação masculina faz da mulher um ser incapaz de administrar por si só seu prazer. Isso porque a libido é tomada como privilégio apenas dos homens. Ela deve acatar a imposição que lhe sentencia a sociedade: privilegiar na idade adulta o coito vaginal como um padrão de sexualidade. Os homens continuam como controladores do corpo feminino. A sexualidade das mulheres deve girar em torno do prazer masculino, que age controlando-a, não só sexualmente, mas toda sua vida, de um modo geral. Com o passar do tempo, a ciência vai promovendo outros discursos referentes ao assunto. O controle dos indivíduos e de seus corpos continua sob a imposição da moral religiosa, da cultura, dos costumes, dos discursos médicos, da censura e da autocensura, da biopolítica. Inúmeras mudanças no campo da sexualidade humana vão surgindo no decorrer do século XX. São consideráveis as inovações, experimentações e descobertas no campo científico, nas quais mudanças comportamentais acontecem e passam a fazer parte do cotidiano das pessoas. Entre tais mudanças está a do sexo prostético: “[...] produção em massa de objetos de consumo – nova cultura do corpo plástico – novas performances de gênero”. (PRECIADO, 2014, p. 204), que tende a aparecer e se firmar como prática na vida cotidiana de homens e de mulheres.

### **3.1 O dedo médio e o dildo, duas metáforas e uma mesma função**

No tocante às conquistas do corpo sexuado, Paul B. Preciado, no ensaio **Manifesto Contrassetual** (2014), questiona a respeito da relação sexual dos indivíduos. O autor nos leva a refletir sobre nossa maneira de encarar os indivíduos em suas relações e práticas sexuais. Nossa sociedade, regida pelo falocentrismo, considera que uma relação sexual só será possível se houver um pênis e seguindo o modelo heterossexual.

Para a maioria das pessoas heterossexuais seria impossível pensar uma relação sexual entre duas mulheres sem a existência do pênis, devido à falta desse órgão sexual na mulher, por ser considerada um ser castrado, defeituoso, que tem a falta e inveja do

pênis. Conforme Paul B. Preciado (2014, p. 21), o que o **Manifesto Contrassexual** apresenta são possibilidades de as pessoas não mais reconhecerem seus corpos como homens e como mulheres: “[...] a contrassexualidade não é a criação de uma natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros”. Pôr fim à natureza significaria a abolição da prevalência de um corpo sobre outro, bem como das regras que movem a sexualidade humana para além do que dita a heteronorma. Nesse sentido, não há apenas o sexo genital, mas o que se fez sempre foi um sexo prostético, em que todos os corpos, com suas próteses, sejam elas físicas ou discursivas, estariam implicados. Para Preciado, portanto, nunca houve um sexo natural, pois todo sexo está extremamente calcado em dispositivos discursivos, que o definem, o montam, o regulam. Desse modo, pensamos que o texto de Preciado pode ser bastante útil para analisarmos as relações sexuais estabelecidas entre Cristiana e Helena na narrativa de Fernanda Young.

Cristiana e Helena, personagens do romance **O efeito Urano**, vivem na pele a experiência dessas mudanças no campo de comportamentos e da sexualidade, ao se envolverem emocionalmente e sexualmente uma com a outra. Se para Helena tudo não passou de mais uma aventura carnal, para Cristiana, o que viveram teve outra conotação: muito mais que uma experiência, marcou também pelo sentimento que viveram juntas. O sexo delas se mostra possível, prostético, criado e inventado segundo seus desejos. Se antes duas mulheres se relacionarem sexualmente, segundo a norma ditada pela sociedade, seria algo impossível, por ser o sexo heterossexual e genital o autorizado, essas duas personagens mulheres burlam os papéis que lhe são prescritos e praticam um tipo de sexo prostético que foge do que é considerado padrão normal.

Em **O efeito Urano** encontramos uma situação de sujeitos afetivos divergentes daqueles heteronormativizados de que trata a ciência e a psicologia. Acostumada a manter casos amorosos com homens e mulheres, mas passageiros todos eles, nenhum deles deixou grandes marcas que os fizessem merecer ser lembrados com pormenores. Com Helena foi algo novo e, de certa forma, muito mais excitante e profundo. Cristiana não menciona em momento algum de seu discurso ter imaginado que pudessem viver uma intensa paixão, sem censura e sem reservas, desfrutando em seu corpo os prazeres que uma mulher pode proporcionar à outra, mesmo com a falta do órgão sexual masculino, o que não lhes fez diferença alguma. O amor aconteceu sem planejamento. Desfrutar do

corpo de Helena e viver intensamente esse amor mereceu sua confissão e registro como prova de tudo.

Imaginando como seria uma relação sem o órgão sexual masculino podemos pensar o dildo, no formato de pênis, como seu substituto para que a relação entre duas mulheres seja possível, mas, ao mesmo tempo, deixo aqui o esclarecimento de que o dildo tanto pode ser utilizado em uma relação sexual entre duas mulheres, como homens também o utilizam em suas práticas sexuais com outros homens e também com mulheres, porque o dildo é um objeto tomado como fetiche. Na narrativa ficcional de **O efeito Urano**, a relação sexual sem um pênis e sem um dildo foi possível. O que é um dildo? Conforme define Paul B. Preciado:

[...] O dildo não é o falo e não representa o falo porque o falo, digamos de uma vez por todas que o falo não existe. O falo não é senão uma hipótese do pênis. [...]

O dildo se revela, assim como mais um instrumento entre outras máquinas orgânicas e inorgânicas (as mãos, os chicotes, os pênis, os cintos de castidade, os preservativos, as línguas, etc.) e não simplesmente como réplica de um único membro. (PRECIADO, 2014, p. 79).

De acordo com Paul B. Preciado, o dildo é uma imitação do pênis, uma prótese, um suplemento, um artifício. Todo pênis é um dildo de carne e nem todo dildo é um pênis. Isso porque existem dildos com diferentes formatos: de borboleta, de porco, de flor etc. Por isso um dildo é também um fetiche. Entende-se por fetiche um objeto inanimado a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e a que se presta culto. Também o fetiche está no lugar de suplementar uma falta. O dildo, nesse caso, é a representação de um objeto suturador da falta, que lhe é agregado, aquilo que se costura, daí a ideia de sutura, emenda, re(emendado) ao que não existe, ou seja, é algo prostético. Conforme revela Paul B. Preciado:

O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno. Talvez ele indique que os órgãos que interpretamos como naturais (masculinos ou femininos) já tenham sofrido um processo semelhante de transformação plástica. (PRECIADO, 2014, p. 79).

O dildo é um artifício, um suplemento que se adiciona temporariamente à falta do órgão que não existe, ou que se deseja a mais, pois tanto o homem quanto a mulher podem

utilizar o dílido em suas práticas sexuais, ele faz parte das fantasias de casais heterossexuais, homossexuais masculinos e femininos. Este objeto não se torna parte agregada do corpo, cobrindo-lhe a falta, apenas o faz momentaneamente. Ele é o objeto que se faz necessário ao sujeito, segundo seu desejo, sua criatividade e suas fantasias, no livre exercício de sua sexualidade. O dílido é um fetiche porque constitui uma metáfora, um simulacro que não se compara ao pênis. Isso porque o pênis é um órgão vivo que tem função reprodutiva. É por meio dele que se perpetua a espécie humana. Ele é também um dos órgãos que proporcionam prazer numa relação sexual, no entanto, não é o único, haja vista que duas mulheres sem um pênis podem alcançar o prazer. Na teoria de Preciado, o prazer é algo que se produz independente dos órgãos aos quais regularmente a sociedade heteronormativa costuma dar essa função: o pênis e a vagina. O prazer é produzido pelo sujeito em sua relação com outros corpos e/ou objetos nos quais ele se empenha em trabalhar para a produção de sua libido. O dílido seria, portanto, qualquer objeto prostético que, numa relação entre o sujeito e seu corpo, ou o corpo de outros, é utilizado como forma de produção de prazer.

Desse modo, tal como o dílido, no romance em análise, o dedo médio também é um fetiche, pois se produz como metáfora do pênis, por suplementá-lo em uma relação sexual entre duas mulheres, como entre Cristiana e Helena, personagens de **O efeito Urano**. Por isso mesmo a narradora o chama de o dedo do foda-se, pois, pelo gesto de levantar o dedo médio, manda-se alguém a um lugar pouco recomendado pela cultura; ele também é utilizado para se meter entre as partes ocas dos sujeitos para a produção de prazer, como nesse trecho do romance:

[...] enfiei pela primeira vez o meu dedo nela. [...] e o pai-de-todos bateu numa carne. [...] Levei um susto com aquela área tão limitada e puxei meu dedo pra fora permanecendo no entanto com o rosto ainda ali, socado, enquanto ela se balançava em seu ritmo, cada vez mais espremida em minha boca. (YOUNG, 2001 p. 68).

Cristiana, apesar de estar buscando naquele momento, apenas o prazer, é capaz de perceber, “curiosamente”, no gesto de “enfiar o dedo dentro da outra”, que há uma diferença anatômica entre elas. Sem titubear tira a prova, enfiando o dedo em sua vagina, nessa comparação percebe que a de Helena é bem menor, mais delicada, o que fez com

que seu dedo batesse no fundo de seu útero, informação desconhecida até então. Cristiana e Helena passam muito bem sem um pênis, pois elas têm o dedo médio e outras possibilidades de suas anatomias corporais para colocar em processo para a produção do prazer delas. As duas, como todos os seres humanos, como já dito, podem contar com toda a extensão de seus corpos, como erógeno, gerador de uma sensibilidade capaz de responder a estímulos táteis ou não no sentido de estimular a libido para sentir o gozo, independentemente da necessidade destes virem do órgão sexual. Assim, há uma tentativa delas em romperem com a ordem binária de gênero para a produção de prazer, agindo contrassexualmente.

### **3.2 A tentativa de ruptura com as estruturas binárias**

Fernanda Young, ao ficcionalizar sobre o “dedo médio” numa relação homoerótica feminina, apresenta uma crítica aos papéis sexuais e às relações de gênero na sociedade atual regida pelo falogocentrismo, parodiando esse lugar que a religião e a cultura destinou dentro do universo representacional ao masculino e feminino, conclamando a sociedade a uma auto reflexão quanto a esses papéis sociais, culturais e religiosos destinados a essas duas categorias. Linda Hutcheon, em **Poéticas do pós- modernismo: História, teoria, ficção**, afirma que:

Talvez a paródia tenha chegado a ser uma modalidade privilegiada da auto reflexividade formal do pós-moderno porque sua incorporação paradoxal do passado com suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática do que as outras formas. A paródia pode oferecer em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Segundo esta autora, a paródia, diferente do pastiche, não é uma imitação ridicularizada, ela se apresenta no sentido de continuação, mudança, transgressão, possibilitando um diálogo entre o passado e o presente, o velho e o novo, o moderno e o pós-moderno. A memória é fundamental para estabelecer esse vínculo, capaz de

proporcionar uma mudança por meio das referências sociais e históricas recontextualizadas. Representante daqueles indivíduos dominados por uma ideologia reinante, sem visibilidade, à margem do centro, sem direito a voz, em anseios de representatividade.

Cristiana é o sujeito ex-cêntrico, conchedor do contexto social, histórico-cultural e religioso imposto aos indivíduos e seus corpos. Ela detém o poder sobre as personagens da narrativa: seus corpos e suas sexualidades, parodiando esses lugares, criando um contradiscurso, conclamando toda a sociedade a uma reflexão capaz de promover mudanças, criar novas mentalidades, romper com a tradição e as normas impostas. Dela partem os jogos sexuais para manipular Guido e Helena. Mas, ao contrário do que deseja aparentar, é ela o sujeito ativo, para o qual não falta nem mesmo o falo, pois ela suplementa a falta, utilizando-se do dedo médio, para que a relação sexual se concretize de fato; outras vezes, o ato se dá por encaixe, fantasiando a existência de um “pau inexistente”. O maior fetiche nessa relação é o dedo médio. Ele é símbolo de poder e é através dele que a memória da personagem-narradora se constitui. Sua criatividade se direciona para vários outros, como o de possuir sexualmente o corpo de Helena, da maneira que ela imagina que um homem possuiria:

Enfiei-me então entre suas coxas em posição de homem, esfregando minha púbis contra ela. Em espasmos de um pau inexistente, forcei meu corpo no dela numa frequência levemente acelerada. O pau inexistente penetrando nela e eu o sentindo em mim, como, imagino, um homem sentiria. Um músculo sendo contrariado e tirando disso seu prazer. Os tendões inchados disputando espaço com muco em expansão. A pele sensível irritando-se com o gentil atrito. E o pau inexistente sendo lubrificado com a doce gosma da paixão, que chega para massagear seu tecido retesado nos firmes movimentos de entra e sai. Entra e sai também inexistente, porém, naqueles momentos, verdadeiro e presente, em mim e nela, já que Helena abria-se cada vez mais. Ergui o resto de meu corpo um pouco, para ajustar o ângulo de entrada desse pênis que não havia. Metendo-o até onde pensava bateria no fundo, num soco oco, para depois recuar no limite de seu comprimento, quase saindo por inteiro, sem nunca estar dentro. (YOUNG, 2001, p. 72).

Cristiana toma o corpo da outra e o seu próprio para produzir sua estranha forma de sexualidade. Desse modo, ela descreve sua relação como se houvesse um pau entre elas, mas sabendo já de antemão que esse pau é inexistente. Portanto, sua imaginação é capaz de criar essa prótese para fazer com que o desejo, a libido e o prazer sejam alcançados

nesse jogo de linguagem que é a escrita sobre o ato sexual. Essa assunção de sua relação sexual estranha se faz com sua linguagem e seu corpo em espasmos histéricos em que a linguagem mais corriqueira se mistura à linguagem literária. Nessa relação, a binaridade escapa de suas margens e é possível vislumbrar a assunção de um outro modo de gozar sexualmente. No entanto, é possível ter em vista que, ao narrar sua aventura sexual com uma mulher, ela o faz como se fosse o homem na relação, para quem não falta nem mesmo o pênis. Esse órgão, inexistente na mulher, mas, ao mesmo tempo, animado por sua imaginação vem fazer parte de sua fantasia naquele momento, não a deixando na mão. Agindo como se fosse o macho viril, toma o seu lugar, sua posição e suas atitudes. No entanto, devido à sua pouca experiência sexual nesse universo homoerótico, considerando que está mais acostumada a se relacionar com homens, ela se atrapalha bastante. No tocante a esse seu comportamento Luciana Borges salienta que:

Cristiana, não sabendo lidar com um universo para ela um tanto quanto desconhecido, termina por se atrapalhar toda, perde-se em um caos afetivo. Helena parece perceber que estar com uma mulher, numa feição lesbiana, não implica tornar-se homem. Cristiana, presa em sua percepção comprometida com uma matriz heterossexual rígida, não se dá conta disso. (BORGES, 2013, p. 350).

Ao ficcionalizar **O efeito Urano**, Fernanda Young cria uma narradora-personagem com um desvio de conduta frente aos costumes e à cultura falocêntrica, para uma pessoa do sexo feminino. Cristiana é o modelo de mulher subversiva. No decorrer de todo o enredo ela mostra uma transgressão que, de certo modo, desloca esses lugares tão marcados e designados como próprios do masculino e do feminino, sem, contudo, ter a pretensão de deixar de ser feminina. Conforme observa Luciana Borges:

[...] o que prevalece no texto de Fernanda é uma reflexão sobre a construção das identidades de gênero, uma vez que a personagem entra em crise com sua própria identidade de mulher ao se ver envolvida por sentimentos homoeróticos, sem, entretanto, considerar-se lésbica. O jogo contínuo que a personagem é levada a executar, permanecendo por um fio entre os modelos vigentes, aos quais estava habituada, e os novos, com os quais precisa se familiarizar, é narrado em linguagem ágil, própria da narrativa contemporânea. As frases curtas e o ritmo nervoso dos diálogos casam perfeitamente com a vertigem à qual a personagem é lançada. (BORGES, 2013, p. 146).

Cristiana experimenta romper com as estruturas impostas, assumindo esse lugar do masculino em sua conduta social e sexual. O que pode ser facilmente observado em seu

comportamento. Ela é uma mulher que aparenta ter plenos direitos sobre seu corpo e o livre exercício de sua sexualidade, sem deixar de estar casada com um homem e estar vivendo com ele uma relação conjugal. Tudo acontece de forma simultânea. Seus modos de levar a vida transparecem uma total liberdade, até o momento em que ela é duramente questionada a esse respeito, por Guido, seu marido.

O comportamento de Cristiana revela para o leitor não somente a amostragem de uma mulher transgressora do papel social e sexual que deveria representar, conforme as normas vigentes, mas é a construção de uma crítica aos papéis do masculino e do feminino, ao colocar em xeque esse lugar tão marcado, que cada um de nós, homens e mulheres, representa em nossa sociedade feita de regras e que pouco conhece de exceções. Para proceder ao seu discurso carnavalizador, Cristiana se vale do logro, da trapaça, do engano e parodia esse lugar do masculino. Então o que está em jogo na paródia de **O efeito Urano** são os comportamentos do masculino e do feminino, seus papéis de representação social, seus corpos, suas funções físicas. Enfim: todo o seu ser e seu estar no mundo, demarcado pelo controle, pelo consumo e pelas sensações de pertencimento.

### 3.3 Carnavalizando os corpos em *O efeito Urano*

Em toda a narrativa de **O efeito Urano** perpassa a carnavalização. É notória a inversão dos papéis referentes ao comportamento das personagens. A longa citação que se segue tem a intenção de apresentar o conceito de carnaval para Mikhail Bakhtin, para nos servir de base para analisar essa inversão de papéis no romance. Segundo o teórico russo, em **Problemas da poética de Dostoevski**, o carnaval

[...] propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco), não é evidentemente um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e festejos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos

abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata por caráter concretamente sensorial das imagens artísticas, ou seja, para linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnaوالização da literatura*. É sob a ótica dessa transposição que vamos discriminar e examinar momentos isolados e particulares do carnaval. O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”). As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Em consonância com a *carnaوالização* apresentada por Bakhtin, em **O efeito Urano** há uma inversão de valores, conceitos, e a troca de papéis das três personagens do romance: Cristiana, Helena e Guido, o que parece ter sido proposital por parte de Fernanda Young. Afinal, isso é fundamental para o andamento do enredo. Os lugares, tão marcados pela cultura e pelos costumes como próprios do masculino e do feminino, sofrem um abalo em suas estruturas. Nesse romance, o homem, Guido é destronado de seu lugar e reduzido a uma condição subalterna; a esposa, Cristiana, ascende ao seu lugar, com poder e voz, ela é a detentora do falo, além de conduzir a narrativa; Helena, outra mulher, sequer deseja o lugar da esposa, bem como não se enquadra nas normas do que seja uma mulher. Nesse sentido, percebe-se a ironia constante da narrativa em produzir a carnavalização dos costumes, produzindo, a partir do relato de Cristiana, uma espécie de festa momesca, na qual os papéis se invertem e a hierarquia não é cumprida.

O livro apresenta uma faceta oculta da sociedade: a vida dos indivíduos entre quatro paredes, as relações sociais e afetivas de uma família de classe média alta, como é o caso de Cristiana e Guido, e a chegada do terceiro elemento: Helena, o invasor da privacidade desse casal. A posição do terceiro elemento está para Guido e Cristiana assim como o dedo médio está para os outros dedos da mão, no meio, em posição central, o dedo como o maior de todos, ele é o destaque no meio. A outra mulher passa a ocupar uma posição de destaque entre o marido e a mulher, pela sua singularidade, suas diferenças e pela sua

excentricidade de quem chegou devagarinho e desmantelou aquilo que já estava prestes a ruir. Ela foi o abalo decisivo para terminar com a vida de aparências dos dois, nesse mundo egocêntrico, capitalista e selvagem. Desse modo, a narrativa que impõe ao leitor dois narradores que não conversam desnuda também o próprio papel do narrador onisciente, que sabe tudo sobre a sua personagem feminina, mas não consegue dominá-la completamente. Assim Fernanda Young produz uma carnavalização em seu livro, alterando os lugares não só dos gêneros e de suas identidades e prescrições, mas também do papel dado ao narrador onisciente clássico e sua relação demiúrgica com seus personagens. Não é o narrador quem instaura mundos nessa narrativa, mas Cristiana, que em sua função de elaboração cria seu mundo e o desvela de cabeça para baixo ao leitor, ao subverter a própria ordem do desejo heteronormativo.

### **3.4 Guido, Cristiana e Helena: três identidades que se revelam na diferença**

Para sabermos como a carnavalização e a paródia ocorreram na construção dos personagens do romance, é importante que conheçamos um pouco mais das identidades de cada uma delas. Isso pode ser conferido pelo discurso de Cristiana, a narradora-personagem, e também pela fala de Fernanda Young, a autora do texto autobiográfico ficcional, que é **O efeito Urano**. Fernanda Young faz Cristiana, a narradora, traçar um perfil para cada uma das três personagens. Desse modo, Cristiana tem o poder sobre Guido e Helena, manipulando-os com seus jogos de mentira e sedução. Ela assume o papel do que é denominado de masculino e Guido, movido como uma marionete, aparenta exercer um papel representacional bastante parecido com uma boa e conformada esposa nos moldes antigos; enquanto Helena não é o que aparenta ser. Para Luciana Borges:

No caso de Fernanda Young, há uma tentativa de se discutir o modo como sujeitos masculinos se constroem uns frente aos outros e como essa diferença anatômica se desdobra subjetivamente em outros tipos de diferença. Falando sobre seus personagens masculinos, a autora disserta sobre o estranhamento que esses personagens podem causar nos leitores e leitoras pela constituição inusitada de seu comportamento frente às mulheres às quais se encontram ligados, como é o caso de Guido. (BORGES, 2013, p. 340).

Em entrevista a Marcelo Costa, por ocasião do lançamento da coleção de livros “Cinco dedos de prosa”, Fernanda Young fala um pouco da construção dos personagens

masculinos arquitetados em seus romances. Todos eles divergem da imagem do “macho viril” há muito existente na literatura escrita por homens e por mulheres, quando escrevem como se homens fossem. Mais uma vez ela parodia o lugar do “macho”, construindo para ele um simulacro de masculino, que destoa da maioria daqueles existentes em nossa tradição literária. Da criação de Guido ela informa que:

[...] ele é, definitivamente, muito inspirado no Alexandre [marido de Fernanda Young]. Porque meus personagens masculinos, desde o "A Vergonha dos Pés", são personagens lindos, deliciosos, maravilhosos e algumas pessoas perguntam: "onde estão esses homens?". E eu respondo: "o meu é assim". Eu quero fazer um homem cafajeste, escroto, mas eu simplesmente não consigo. Mas nisso eu percebo que esse homem interessante é um ótimo personagem, é um ótimo coringa nos meus livros. O personagem Guido tem essa formação do homem interessante e é um personagem novo. Eu acho que é bem contemporânea a ideia do homem legal. Eles existem, mas as pessoas se espantam porque ainda é um movimento. É um movimento dos homens que foram criados por mulheres legais que não querem criar escrotos para foder com outras mulheres. É um movimento muito recente. (YOUNG *apud* COSTA, 2001, p. 2).

Se a autora afirma que Guido é inspirado em seu marido, e que ele é um homem legal, devemos salientar que, nesse sentido, o personagem é um bom homem aparentemente, deixando sua esposa com muita liberdade, o que não é compatível com o arquétipo do masculino na nossa cultura. Assim, Guido ocupa o lugar do que é condizente ao feminino e essa inversão de papéis faz parte de uma reinvenção das identidades de gênero, como observa Luciana Borges:

[...] a autora expressa o inventar e reinventar das identidades de gênero na contemporaneidade. Esse reinventar pressupõe a existência de modos outros de se tratar de questões de gênero, tentando fugir do essencialismo de um modo-de-ser-masculino ou feminino pré-determinado, imutável. (BORGES, 2013, p. 341).

Guido seria a criatura inspirada nos desejos das mulheres para ser-lhes o perfeito. Afinal, agora com voz própria no discurso, a mulher é capaz de manifestar como imagina ser a construção do masculino ideal, segundo suas aspirações, quando isso foi por muitos séculos privilégio apenas dos escritores masculinos. Fernanda Young ousa construir esse personagem naquilo que deseja para um homem, fugindo dos padrões normativos e identitários de gênero.

Na narrativa, Guido ganha vida na voz de Cristiana. Ele reúne todas as qualidades de um homem bom, perfeito, à primeira vista, para ser o marido ideal: culto, rico, que satisfaz todas as necessidades materiais desta mulher, provendo-a de todo o luxo e conforto que ele, na posição de médico psiquiatra, formado na USP, com uma carreira bastante promissora, pode oferecer a uma mulher. É aquele homem que ama Cristiana desinteressadamente, sem nenhuma exigência em troca, ou quase nada, pois se contenta apenas com migalhas de minutos de prazer que o corpo de Cristiana lhe oferece, extremamente cansada, quase sempre, dos excessos cometidos na rua com mulheres. No entanto, ela ainda se vê presa ao dever do cumprimento do papel feminino, esse papel representacional que é imposto à mulher, para com o marido, obrigando-a a cumpri-lo dentro do casamento.

Guido, como observador da mente humana, coloca-se na posição de um analista do comportamento de Cristiana, em todos os momentos. Compreensivo, releva todos os seus ataques histéricos, aceitando seus deslizes, sua vida dupla e suas maneiras de reinventar outros modos de prazer, que ela experimenta, não com ele, mas com mulheres, tentando fugir do essencialismo dos papéis pré-determinados para o homem e para a mulher.

Ele é o “cara bacana”, que Fernanda Young afirma estar surgindo nessa nova onda atual. Sujeito passivo e pacífico, que fica em casa lendo, enquanto sua mulher se esbalda nas noites paulistanas, terminando sempre na cama com outras mulheres, até o momento em que ela passa dos limites que ele estabeleceu para a relação dos dois. Nesse momento, ele vai dizer a ela que ela despirocou, perdendo o senso de respeito à relação dos dois. Nesse sentido Guido é extremamente polido e suas ações são quase sempre educadas, sem violência física, o que não é comum dentro das relações estabelecidas em um país misógino como o Brasil.

A voz do narrador do versículo vigésimo sétimo o apresenta como um personagem, uma ficção:

*Nenhum personagem é estático. No teatro do mundo, todos têm seus figurinos de papel crepom. Fantasias que se rasgam e se desfazem ao serem retiradas do corpo. Guido, por exemplo, já foi farinha de um bolo da Dona Benta, já foi o sol da história do sapo cururu na beira do rio, já foi Noé na arca, já foi o negro com um pau de 25 centímetros, já foi Bart Simpson. Interpretando para ele, para Cristiana, para seus pacientes, Guido é – como todo o resto – qualquer um que basta*

*inventar. Quantas vezes acredita-se ser boa ou má uma pessoa? Quantas vezes acredita-se amar e odiar? Ou odiar e amar. [...] Guido manteve-se tão calmo diante do fato de sua esposa estar apaixonada. Calmo a ponto de tirar um mês de férias.* (YOUNG, 2001, p. 98).

Em suas múltiplas interpretações, ele tem seu papel de homem parodiado, comportando-se como uma boa esposa abnegada, que espera sem cobrar quase nada em troca: satisfaz-se com as desculpas do outro; acredita piamente no que ouve ou finge acreditar; aceita migalhas de atenção e carinho; satisfaz-se com o resto do sexo cansado e desanimado que Cristiana pode lhe oferecer, após retornar para casa a altas horas da madrugada, já satisfeita com a outra. Ele se comporta como o amparo e abrigo, lugar seguro e refúgio contra as tempestades, como a maioria das mulheres casadas esperam encontrar no marido.

Guido é personagem da *maldita encenação do amor verdadeiro*, conforme a voz do versículo primeiro. Ele encena o amor por Cristiana, ele é o combustível que dá sustentação à trama de **O efeito Urano**. Em torno dele, Cristiana ganha fôlego para narrar suas aventuras, seus casos amorosos, suas “mijadas fora do penico”, como ela mesma afirma. Ele é sua tábua de sustentação e afirmação, sua garantia para viver aventuras amorosas, experimentar o novo e deixar-se experimentar.

### 3.5 Cristiana: uma esfinge

Tomamos como referência para o significado dos nomes das três personagens desta autobiografia ficcional o **Dicionário de Nomes Próprios** (2008-2020). Assim, Cristiana é o feminino de Cristiano e significa “cristã”, “seguidora de Cristo”, que vem do Grego Christós e em português significa “ungido”. Para Fernanda Young, Cristiana é uma mulher legal, moderna, que deixou de ser uma boboca, sempre levando a pior, por ter acreditado nas pessoas. Na entrevista que concedeu a Marcelo Costa, traça um perfil de como é essa personagem:

A Cristiana são todas essas mulheres que podem perceber estranhezas em si, não referentes a sua sexualidade, mas a respeito das sensações e das possibilidades, das chances. Eu acho que se as mulheres souberem que elas têm mais liberdade, elas vão utilizar mais essa sensação, ao fazer mais com esse conhecimento. A Cristiana é uma mulher que se expõe e se fode, mas melhora muito. Ela deixa de ser uma boboca para ser uma mulher sofrida, mas que vai se curar, ou não, mas que ficou mais charmosa, ficou mais verdadeira. Ela rachou aquela porcelana

tola. É esse tipo de mulher que eu imagino que sejam as Cristianas. (YOUNG *apud* COSTA, 2001, p. 2).

Fernanda Young afirma que Cristiana era uma boboca, que deixou de ser, a partir do encontro com Helena. Antes de se conhecerem, Cristiana apenas via as pessoas como objetos ou coisas, sobre as quais podia se dar bem e tirar proveito em favor próprio. No entanto, foi a partir do contato com Helena que se viu fragilizada diante dos sentimentos de paixão e amor intenso que afirma ter sentido por essa pessoa. A Cristiana desta autobiografia ficcional está gritando, conclamando todas as outras para a luta no sentido de se fazerem ouvidas, para assumirem seu lugar de pessoa com voz própria, sentimentos e desejos. Assim, ela, mesmo casada com Guido, se apaixona por Helena, exercendo sua liberdade.

Na narrativa, houve várias fases a partir do primeiro momento em que os caminhos das duas se cruzaram: o primeiro deles aconteceu casualmente em uma festa, quando Cristiana estava acompanhada de Guido. Naquela ocasião, achou Helena patética. Notou que possuía certo refinamento, bons modos, conhecimento de cultura e tratar-se de uma pessoa bem resolvida financeiramente. Por sua vez, Cristiana é alguém que não conheceu regalias em seu caminho, até o momento em que encontra Guido:

[...] eu não tenho muitas vergonhas na vida, não tenho, e para mim é muito tranquilo dizer que foi me casando com Guido que experimentei o que pode haver de melhor no mundo restrito da matéria. Sempre fui uma *freak*. Linda, mas *freak*. Depois com Guido é que pude misturar o meu bom gosto – que sabe-se lá de onde veio – com o refinamento de captar oportunidades. Nada de mais. Coisa de mulher, novamente. Quase sempre é assim. (YOUNG, 2001, p. 16).

Cristiana nos dá a entender que o casamento foi a salvação para sua vida, em todos os sentidos: principalmente financeiro, o que lhe garante estabilidade, segurança, conforto, conhecimento, cultura, refinamento. Enfim, graças à sua beleza física estampada em um rosto e corpo perfeito, conseguiu atrair a atenção de um excelente partido, realizando um bom casamento, com futuro garantido, sem nunca mais precisar trabalhar. O direito ao consumo fácil fez dela uma pessoa fútil, dada a extravagâncias, que brinca com as pessoas como se elas fossem objetos que podem ser adquiridos em uma loja, pois ela fica perdida em meio às possibilidades de consumo. Desse modo, Cristiana pode ser um bom exemplo da pessoa consumista, como nos informa Bauman:

[...] a liberdade de tratar o conjunto da vida como uma festa de compras adiadas significa conceber o mundo como um depósito abarrotado de mercadorias. Dada a profusão de ofertas tentadoras, o potencial gerador de prazeres de qualquer mercadoria tende a se exaurir rapidamente. (BAUMAN, 2001, p. 104).

Casando-se com um homem rico, terminaram os dias de miséria de Cristiana, de ter que perambular por aí para garantir sua subsistência, como ela mesma confessa ao marido quando estão discutindo a relação. Junto ao casamento veio uma liberdade que antes não conhecia. Dinheiro, para ela, é sinônimo de libertação, de facilidade, de poder de escolha, de mudança de vida e também a possibilidade de cometer muitos erros, de perder-se em meio a tantos atrativos que a nova vida de rica lhe ofereceu, como ela mesma se justifica:

– É que eu sempre fui uma fodida, andando com os fodidos, de ônibus pra lá e pra cá, com dinheiro contado para tomar uma cerveja. Aí eu me caso com você e... e...

[...]

– ... e você me dá um carro importado, dinheiro no banco, roupa cara no armário. E me dá muito mais, me dá liberdade, me deixa sair sozinha com as minhas amigas. Eu... Eu...

[...]

– fico querendo viver uma adolescência que eu não tive, indo nos lugares legais, junto com o grupo de meninas ricas, entende?

[...]

– Meu superego tem treze anos. Foi você quem disse. (YOUNG, 2001, p. 85).

Cristiana só viu oportunidade de ascender na vida financeiramente através de um bom casamento. Ela ainda está presa ao modelo patriarcal, que pode ser para a mulher a garantia de um futuro promissor, no qual o marido provê todas as regalias materiais, das quais se viu proibida, até encontrá-lo. A união entre ela e o marido se firma nessas bases. Assim, deixa claro que se casou unicamente por interesse financeiro. Atrás do dinheiro, uma gama de coisas novas e maravilhosas veio junto ao pacote matrimonial. Tudo o que não teve durante a infância, na juventude e na vida adulta. Isso a fez deslumbrar-se diante das possibilidades, a partir de tantas facilidades. Enquanto Helena, que não se sabe se por ter nascido em uma família cheia de recursos, é diferente, pensa e age de modo diverso: o fim do casamento foi a libertação para sua vida, em todos os sentidos, financeiro, sentimental e sexual. Cristiana, como materialista que é, vê no casamento a mesma possibilidade de liberdade que antes não teve por falta de dinheiro. Atribui essa questão

à sua condição financeira, agora bem resolvida. Mas, apesar de toda essa estabilidade que alcançou, ainda tem medo:

De ser desmascarada, de ser punida. Medo de Guido. Já que, eu previa, ele não aguentaria as minhas patéticas transgressões afetivas por muito mais tempo. Não teria realmente por quê. Nem tanto por qualquer motivo nobre ou moral, mas por razões estéticas. Fiz tanta merda... Para ele, então, minto-mentia, hoje simplesmente calo. Para mim, invento. Porque tenho medo, muito medo. E é incrível como a ideia de ter ou não ter um homem por perto ainda possa me assustar tanto. Incrível, o meu querido Guido. Nunca complacente. Mas tolerante durante todos os meus piores momentos. Jamais me puniria, ou coisa parecida. Jamais me bateria. Só que já apanhei de outro. E morro de medo de todos eles. Dos passos deles em minha direção. Da respiração deles quando fecho os olhos. Dos braços deles ali pendurados. Eu sei que isso é injusto com Guido mas, sinceramente, desculpem, foda-se, eu tenho medo. (YOUNG, 2001, p. 36-37).

Cristiana não consegue se desvincilar de suas relações anteriores com os homens mesmo reconhecendo em Guido um homem diferente. Ela tem medo da violência masculina, a qual Guido nunca lhe apresentou. No entanto, ela não consegue frear sua libido e nem seu desejo de consumo seja de bebidas, festas, roupas ou mulheres. Nesse sentido, seu balanço de sua vida a coloca em um lugar de rompimento com seu passado de pobreza, bem como de mulher submissa, querendo alcançar toda a liberdade, mas sem saber completamente como lidar com tanta tolerância de seu marido, que deveria, para ela, de modo inconsciente, ser a autoridade que lhe castraria os desejos.

Embora afirme ser uma mulher bela, perfeita fisicamente, ao mesmo tempo ela é o corpo estranho, grotesco, incomum, porque é o corpo feminino que existe nela, que só se refinou a partir do contato com Guido, com o dinheiro dele, sem, contudo, deixar de ser a mesma pessoa do passado, mesmo tendo-o ao seu lado. Seu refinamento não teve origem. Surgiu não se sabe de onde, resulta de toda sua trajetória vinda da pobreza, misturada à fartura de dinheiro que teve como consequência a mulher de bom gosto, fina, elegante, que a nova vida lhe proporcionou ao encontrar refúgio em Guido, o par perfeito para ela. A viagem empreendida ao longo de sua vida foi uma trajetória de insucessos, mas, nem por isso, deixou de seguir seu caminho. Começou a beber aos treze anos, tornou-se uma alcoólatra. Foi uma pessoa errante até chegar ao casamento promissor. Daí, para conhecer a diversidade como orientação para sua sexualidade, foi um pequeno passo. Segundo Guacira Lopes Louro:

[...] na viagem que empreendem ao longo da vida, alguns sujeitos deixam-se tocar profundamente pelas possibilidades e toda ordem que o caminho lhe oferece. Entregam-se aos momentos de “epifania”. Saboreiam intensamente o inesperado, as sensações e as imagens, os encontros e os conflitos, talvez por adivinharem que a trajetória em que estão metidos não é linear, nem ascensional, nem constantemente progressiva. Suas aventuras podem, no entanto, parecer especialmente arriscadas e assustadoras quando se inscrevem no terreno do gênero e da sexualidade – afinal essas são dimensões tidas como “essenciais”, “seguras” e “universais” – que supostamente, não podem/não devem ser afetadas ou alteradas. (LOURO, 2016, p. 23-24).

Cristiana, comparada ao exemplo do viajante exposto por Guacira Lopes Louro, é uma dessas viajantes do tempo, seduzida pelas novas oportunidades que lhe proporciona a vida de mulher bem casada. Deixa-se levar por outros caminhos, em novas aventuras, por outros corpos femininos, em mil encontros extraconjugais, expondo-se a si mesma e ao outro, e coloca em jogo um casamento seguro em busca de prazer. Para ela, as pessoas não passam de meros brinquedos. São peças de uma bricolagem, com as quais interage mudando-as de lugar, montando e desmontando desenhos de acordo com seus caprichos e desejos, em infindáveis sobreposições. Ela não sabe muito bem com quem esteve até se encontrar com aquela que seria a responsável por desestabilizar toda sua vida material, afetiva e sexual:

Ora bolas, nem eu nem ela tínhamos motivos para nos agoniarmos a respeito de qualquer trabalho. Somos as duas, razoavelmente ricas e inúteis. Eu, uma rica inútil, casada, com um médico de cabeça. Ela, uma rica inútil divorciada de um industrial de posses. Eu, assumidamente... Sim, claro, eu sou uma doente mental que acredita no que dizem quando querem nos comer. Sendo que nunca tive intenção alguma de transar com ela. Juro outra vez. E isso soa falso, eu sei, pois estar apaixonado é algo do campo da sexualidade. Ao menos deveria ser. Acontece que eu não precisava adentrar os obscuros domínios físicos, já que, na minha piração *high-school*, estar junto dela era como andar com a chefe da torcida. Helena tinha parte em meus delírios, parte é possível que ela tivesse mesmo... (YOUNG, 2001, p. 16).

Cristiana mais uma vez se utiliza de fina ironia, para falar da sua condição de mulher bem casada, que sustenta sua inutilidade, alimentando-se dela, assumindo-se como tal. Ela é uma pessoa improdutiva, que apenas aproveita as regalias que o momento lhe oferece. Além da ironia em relação à condição financeira de ambas, ainda dá mostras da irresponsabilidade de uma adolescente em relação às suas conquistas afetivas, cujo ego está acima de tudo. Nesse sentido, parodia o lugar do masculino ao demonstrar um

comportamento igual a este: a mulher conquistada é seu objeto de desejo, ela é o seu fetiche, o seu dildo. De acordo com Vladimir Safatle, em **Fetichismo: colonizar o outro, o fetiche**

[...] aparece como mecanismo de defesa contra a passividade da posição feminina ao romper tal associação entre passividade e feminilidade, pondo-se como um suplemento fantasmático ao pênis feminino... Para o fetichista, uma mulher só é desejável quando ela se deixa submeter seu modo de gozo ao primado fálico, aceitando transformar-se em puro suporte de um traço atributivo para o qual convergiu a significação do pênis. Dessa forma, o fetichista sabe bem que há a diferença binária de sexo, mas ele age como se não soubesse. (SAFATLE, 2010, p. 92).

O ato de exibir Helena para todos como um troféu é algo tão prazeroso que se compara a um adolescente colegial atingindo o primeiro lugar em todas as competições esportivas. Esse ato confere a Cristiana a sensação de masculinidade; naquele momento, ela é detentora do falo. Helena é o seu fetiche, do qual extraí prazer. Seu gozo, nesse momento mágico, é estar com ela em público, quando as diferenças caem por terra, sua fantasia está em se colocar nesse lugar com Helena, a qual lhe substitui o objeto faltante. No universo representacional masculino, é sabido que este prima por ser um conquistador nato, o que lhe confere confiança e a certeza de ser o melhor em tudo o que faz, quase sempre; Cristiana, ao parodiá-lo, coloca-se no alto, envaidecida, afirmado-se como a melhor, a mais bela, a mais perfeita:

[...] Eu? Eu não sou somente boa. Sou uma pessoa muito bonita. Generosa e linda – e quem aguentar, aguentou. Como prêmio, terá meu amor. Saberá da minha verdade. Dará boas gargalhadas, mas terá que suportar uma boa dose daquilo que sinto. Pois, apesar de tudo ser diversão, nada é simples. Nada é pouco quando o mundo é o meu. No meu mundo, eu não sei onde se encontram aqueles, “os melhores”, que bebem bons vinhos e saboreiam trufas. Queria saber se eles sentem, se eles não percebem, vagamente, pode ser vagamente mesmo, uma pontinha de nojo, ou de tristeza, porque vivem intensamente as besteiras dos vinhos e trufas, sem pensar em mim, nem querer estar comigo, nem com qualquer outra pessoa que não entenda picas de vinhos e tenha mais o que fazer do que pagar fortunas por lascas de fungo. (YOUNG, 2001, p. 59).

Ao afirmar que seu corpo é belo, natural e perfeito, Cristiana dispensa para si mesma a necessidade de retoques. Da forma com que se coloca, parece ter nascido já pronta para brilhar ao lado de um homem, quando inúmeras tentativas de conquistas vão

foram o que ela mais exercitou pela vida afora em constantes desacertos, como ela mesma afirmou, até encontrar o homem certo, para lhe proporcionar a vida tão sonhada. Uma egoísta: seu mundo somente lhe pertence. Isso ela ecoa em alto e bom som, como se pode verificar no trecho acima. Possuidora de excessos de autoestima, de alguém que conheceu a fartura do dinheiro fácil já na idade adulta, perdida em seu consumo excessivo com tantas possibilidades e futilidades, torna-se uma rica inútil, aderindo ao mundo do consumismo fácil e do vazio existencial. Do significado de seu nome, a ungida, Cristiana é apenas paródia, pois ela não é pura, e nem pode ser a escolhida de Deus, pois apresenta tudo o que vai contra a noção Cristã de procedimentos.

### **3.6 Helena: o mito e a paródia da mulher mais bela do mundo**

Segundo o mesmo dicionário, Helena é um nome feminino que teve origem com o grego Heléne, que significa “tocha”. O termo “hélê” quer dizer “raio de sol”, fazendo com que o significado de Helena seja “a reluzente” ou “a resplandecente”. O nome Helena faz referência à figura mitológica grega. (BRANDÃO, 1991). Considerada a mulher mais bela do mundo. Filha de Zeus e Leda. Pelo casamento, tornou-se rainha de Lacônia, província dentro da Grécia homérica, e esposa do rei Menelau. Seu rapto por Páris, príncipe de Troia, provocou a guerra de Troia.

Na visão de Cristiana, narrando sobre o tempo passado, Helena era:

[...] o que eu posso dizer, que é o que me vem à mente agora, e me arrepia o corpo, é: Helena era uma chata. Era não, é. Helena é chata. Chata para caralho. Você liga para essa mulher às três da tarde e ela atende com uma voz pavorosa de catacumba, de quem acordou com o telefone. Consegue soltar um oi, um há-hã, um tá, olha, eu vou tomar um banho, dar uns telefonemas e depois te ligo. E não liga. Hábito infernalmente desagradável, dizer que vai ligar e não ligar. É a morte em cera quente. Chata desgraçada. Pentelha. Filha da puta. (YOUNG, 2001, p. 56).

A Helena de Troia cantada por Homero foi objeto de cobiça e desejo dos homens, mulher valiosa, de rara beleza, por quem os grandes guerreiros desenvolveram habilidosos planos de inteligência, lutaram, mataram e morreram, até libertá-la de seu raptor. A Helena narrada por Cristiana é o inverso daquela: é uma mulher desprovida de beleza corporal, e também reúne em si dezenas de falhas, desvios e imperfeições. Ela é o

estereótipo de feminino construído na visão de outra mulher, gorda, de mau gosto, preguiçosa, entre outros termos que a depreciam, mas, ao mesmo tempo, é uma mulher livre, independente, que sabe o que quer da vida e das pessoas.

O mito tem múltiplos significados. Segundo Junito de Souza Brandão (1991), ele é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial com intervenção de entes sobrenaturais, uma realidade que passou a existir. É um arquétipo, um modelo primitivo, a narrativa de uma criação, algo que não existia, passou a ser. Mito é a representação do consciente coletivo transmitida de geração em geração e que relata uma explicação do mundo.

Do mito de Helena, a personagem e musa de Cristiana herdou pouco, ou quase nada, apenas um rosto belo. Ela é uma paródia desta figura mítica da qual seu nome é retirado. A semelhança da beleza de Helena, ficcionalizada por Fernanda Young, com a beleza de Helena de Tróia está apenas em seu rosto lindo e jovial, o que lhe confere a aparência de ter bem menos idade, assemelhando-se a uma adolescente. Quanto ao seu corpo, este destoa do rosto, pela gordura apresentada em excesso, fazendo com que ela não se enquadre nos padrões de beleza estabelecidos.

De Helena, Fernanda Young apresentou muito pouco durante a entrevista a Marcelo Costa, mantendo-se em tom misterioso, como de quem deseja que o próprio leitor desvele sua identidade. Afirmou que nem Helena nem as outras duas personagens de **O efeito Urano** se parecem com pessoas reais que ela conheça no seu dia-a-dia: “a Helena eu conheço mais, talvez. Mas conheço assim no sentido do estereótipo. Ela tem um jeito feminino bastante específico, e que, talvez, eu tenha feito estereotipada demais” (YOUNG *apud* COSTA, 2001, p. 2). Helena se parece com a mulher da atualidade: separada, culta, independente financeiramente, mulher experiente, bem resolvida, viajada, solitária, de extremo mau gosto para se vestir e uma libertina para ser e viver o que bem quiser. Cristiana enumera dezenas de adjetivos a seu respeito, com destaque para seu mau gosto, como podemos observar neste trecho do romance:

[...] bem eu digo como ela fica bem em sua roupa bege. Perdão, ela não usa bege, ela usa gelo. Usava ao vê-la pela primeira vez, usou diversas outras vezes. Sua roupa gelo a deixar bem com seu corpo pequeno e volumoso. Incomum. Seu vestidinho gelo de decote em u. Os peitos apontando os lados e, no meio uma tábua de sardas e santos a me

instigar o olhar caído, além de uma vaga sede de gim-tônica. (YOUNG, 2001, p. 12-13).

Cristiana nos apresenta Helena com suas imperfeições, sobretudo pelo seu modo singular de trajar-se e pela sua estética física: estatura pequena, acima do peso, o que ainda é um agravante para a mulher em nossa sociedade, que vê o feminino pela sua aparência corporal, não permitindo defeitos ou falhas neste. Helena foge do modelo padrão que a atual sociedade de consumo exige para a mulher: magra, alta e bela. No entanto, apesar de esta ser uma pessoa muito mais experiente e vivida do que Cristiana, é o tipo que destoa da outra, por ser-lhe totalmente contrária.

Helena, a quem a voz do versículo quarto se refere como:

*[...] a espada do kamikaze, pretende agradar para ser querida, mas o faz de maneira tão profissional que age com os atritos. Atingindo a pessoa onde quer, e, seu desejo, ao liberar nela aquilo que o outro fantasia, mas tornando-se apenas um espelho de expectativas, uma ilusionista das emoções alheias. Cristiana, então, deixou-se seduzir por sua própria sedução, então refletida em Helena. Que tem uma voz dentro da cabeça que fica dizendo: eu preciso ser tudo para ter tudo. E deu à Cristiana um pouco do que ela de fato queria: doses de ousadia, pecado e culpa. Quase um jogo, uma brincadeira de pátio. Quase.* (YOUNG, 2001, p. 19).

Helena, como dito, não é o que aparenta ser: ela se faz passar por uma pessoa submissa, frágil, sensível, mas tudo isso é apenas superficial. Parece que seu jogo é para conseguir sempre o que quer: usufruir da vida sem compromissos, sem cobranças, viver todas as possibilidades que lhe for possível, sem se apegar de fato a quem quer que seja. É uma personagem egocêntrica, que disfarça bem essa faceta. Quem com ela se envolver sofrerá os riscos de sair ferido, como Cristiana. Embora Helena não possua dotes físicos tão belos e perfeitos quanto Cristiana, o que a destaca desta é sua astúcia, sua vivacidade, sua inteligência, sua independência financeira, psíquica, social e afetiva dos homens ou de qualquer pessoa, pois sabe agir por si mesma, por ser autossuficiente o bastante para gerir sua própria vida em todos os setores.

O relacionamento entre as duas começa como uma amizade fraternal, uma brincadeira, até se tornar algo demasiado sério. Aqui a espada tem duplo sentido: símbolo fálico, cortante, que faz sangrar. São como duas colegiais inocentes que se encontram, desenvolvendo uma profunda amizade, um caso de amor. A espada é o objeto que fere;

elemento invasor, o que penetra. Helena representa a espada. Ela é suicida porque não mede consequências de suas atitudes. É o objeto cortante que fere Cristiana, fazendo-a sangrar de dor, de amor, virando sua cabeça. A espada é a representação metafórica do pênis, ou do dildo, substituindo-o, caso necessário, no caso da relação sexual entre duas mulheres. Ela é também o objeto decisivo para uma batalha de vida e de morte: ao mesmo tempo em que protege a vida, leva o indivíduo que a empunha a matar e a cometer suicídio (espada do kamikaze<sup>5</sup>). Helena, comparada à espada, é o símbolo sexual masculino que reflete os desejos de Cristiana. É sua possibilidade de transgressão de gênero, de experimentar o lugar do homem numa relação sexual com uma mulher, quando tenta colocar-se no lugar dele, sem, contudo, perder suas características femininas, deixa aflorar o macho viril que existe nela, exercitando seu lado lésbico.

Embora o enredo tente nos convencer de que a narradora foi apaixonada por Helena, no entanto, em nenhum momento Cristiana se empenha para fazer de Helena uma pessoa simpática, e está sempre a apontar seus defeitos, sejam eles físicos ou morais, corroborando sua representação paródica do mito de Helena de Troia. Cristiana, em seu relato, cria a sua vingança para escrever Helena com as cores do seu desprezo. O relato histérico de Cristiana produz seus próprios monstros, e Helena é um deles.

### 3.7 Guido, a pérola dos homens

O nome Guido pode ter vindo do germânico e significa “do bosque”, “da floresta”, mas também pode ser “Filho de Guy” ou “Pérola”. Guido é apresentado pelo narrador externo como um observador de Cristiana em suas reviravoltas:

[...] e a Guido resta ficar assistindo, pois está certo de que já fez o que podia. A única emoção a que se permite é tédio, ensimesmado em tudo de tudo. Cansado de dizer a verdade a todos que não escutam. Ossos do ofício. Pois é o analista de dezenas de Cristianas. Dezenas. E o que ele evita concluir é que, nessa coisa de buscar a verdade, ninguém quer encontrar a do outro. Todos estão brincando de telefone mudo. (YOUNG, 2001, p. 58).

---

<sup>5</sup> Termo japonês que significa vento de Deus ou vento divino. Termo também conhecido por designar pilotos suicidas na época da Segunda Guerra Mundial. Os kamikazes eram pilotos japoneses jovens que arremessavam seus aviões contra os navios inimigos. O piloto ou a tripulação inteira de um avião atacante morria. Cf. <<https://www.significados.com.br/kamikaze/>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

Guido é a pérola que dorme dentro da concha de seu casamento e de sua profissão, sendo apresentado como alguém legal, polido e educado para com as mulheres, incapaz de violência e tolerante ao extremo com as escapadas de Cristiana. Ele é o homem da razão, que não quer impor a sua razão ao outro, nem mesmo a seus pacientes, o que o colocaria na contramão do papel masculino que a cultura espera que os sujeitos do gênero masculino tenham. Mas a aparência de pérola em Guido também será quebrada devido às suas reações de ciúme, quando ele percebe que o caso de Cristiana e Helena é sério, e, embora ele não tenha atitudes extremas, ainda assim sua imagem sai arranhada e a pérola se mostra, senão falsa, não tão coerente assim para estampar tanto brilho.

Nesse sentido, nesta narrativa de Fernanda Young, ao mesmo tempo em que parece haver pequena aproximação do nome ao seu significado, é notável várias divergências entre eles e as identidades das personagens. São estas distorções que fazem fruir a narrativa, porque elas criam diversas possibilidades de leituras dentro do enredo, levando o leitor a querer adentrar cada vez mais na trama para conhecer o desfecho das personagens.

### **3.8 Cristiana e Helena, na intimidade**

Paul B. Preciado apresenta a identidade homossexual no **Manifesto Contrassetual:**

[...] durante os dois últimos séculos, a identidade homossexual se constituiu graças a deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual, revelando o caráter prostético dos sexos. Mesmo porque a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora. É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção de identidade sexual. A bicha, o travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a butch, a machona, a bofinho, as transgêneras, as F2M e os M2F são “brincadeiras ontológicas”, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso. (PRECIADO, 2014, p. 30-31).

Se as identidades existem sob seu contrário, a identidade homossexual também não foge à regra. Conforme Paul B. Preciado, ela se constitui sob as bases da identidade heterossexual, a partir de práticas e necessidades desses indivíduos. Com o surgimento

de novas identidades sociais, esses sujeitos subvertem e desviam as práticas sexuais mantidas pela tecnologia social e, graças a deslocamentos, inversões e novas performances性uais, apontam para a possibilidade de novas identidades fluídas, que não se fixam nas certezas postuladas pela heteronormatividade, como a identidade bissexual e ou lésbica de Cristiana.

Helena e Cristiana são dois exemplos de mulheres que transgridem e subvertem o modelo heterossexual normativo, ao viverem na prática uma experiência homoafetiva sem o “falo”. Simbolicamente, Helena representa a vida e morte para Cristiana, que nela experimenta viver — ainda que, de certa forma, às ocultas do marido, mas escancaradamente visível para uma sociedade conservadora — aquilo que é considerado perversão sexual, até então negada por uma construção performativa de sexo/gênero. (PRECIADO, 2014).

Para Cristiana, Helena representa ainda um pouco mais: “figurinha de álbum, daquelas que vêm em maior quantidade e vão se acumulando entre as repetidas” (YOUNG, 2001, p. 21). Com esta afirmativa, Cristiana compara Helena a um simples objeto duplicado diversas vezes. É um objeto bem comum, que se encontra facilmente, pela sua quantidade existente. Simbolicamente, Helena representa muitas e repetidas mulheres com as quais Cristiana se aventura nas noites da sociedade paulistana até altas horas da madrugada. Dentro do padrão heteronormativo, é como se Cristiana estivesse acumulando conquistas femininas. Helena seria mais uma delas. Seus encontros começam em intermináveis jantares, regados ao consumo de muita bebida alcoólica e cigarros, consumidos em rodas de bate-papos. Helena sintetiza todas as mulheres objetos, com as quais Cristiana viveu suas experiências homoeróticas.

Ao narrar a relação homoerótica vivida com Helena, Cristiana o faz de maneira fragmentada, por meio de recordações. Suas identidades aos poucos vão se desvelando, uma a uma, como partes de um mosaico, na expectativa de formar os contornos de seu eu. Porém faltará sempre um pedaço para que o desenho de seu “eu” seja preenchido e se complete por inteiro. A beleza de Cristiana é puramente física, de rosto e de corpo. Ela se autodenomina linda e seu corpo não tem defeitos; no entanto, reconhece que algumas pequenas intervenções da cirurgia plástica poderiam torná-la mais que bela: uma deusa. Como se tudo de que necessitasse fossem apenas reparos para o corpo. O dualismo

mente/corpo é marca que discrimina a mulher ao longo da história e permanece como estigma de sua representação, mesmo nos dias atuais: “[...] sua sexualidade e os poderes de reprodução a tornam vulnerável, necessitando de proteção ou tratamento especial, conforme prescrito pelo patriarcado” (GROSZ, 2000, p. 67).

O narrador masculino é o sujeito dominador que a enxerga para muito além da aparência: se nos dias atuais ela se considera um modelo de beleza física para os homens, para ele, Cristiana peca pela sua psique mal formada e doentia, defeitos que lhe borram todo o conjunto de pessoa: rebelde, preguiçosa, malandra, mau caráter, indomável, que leva vantagem com os homens bem sucedidos por sua beleza, inconsequência e histeria; para isso, deseja mais e mais crises psicológicas, a fim de disfarçar sua insensatez. Cristiana, na visão deste, é uma pessoa derrotada para a vida, acomodada atrás de uma doença psíquica, muitas vezes inventada, a qual nunca lutou por nada, sempre esteve à espera do sucesso gratuito.

Na narrativa de Cristiana, a situação se inverte, pois, de dominada, ela passa a dominadora: ela é o sujeito-narrador, cujo corpo belo e sedutor assume a voz no discurso, manipulando as outras personagens, adequando-as ao seu gosto e desejo. Assim faz com Guido, seu marido: o seduz, quando percebe que ele a coloca “contra a parede” pela sua vida errônea e sua infidelidade com outras mulheres. Ela entrega-lhe seu corpo para que sacie nele seus desejos de macho. Sabe que é somente isso o que ele quer dela: o corpo. Ela também gosta dessa entrega e se satisfaz com Guido.

Quanto a Helena, o narrador refere-se como uma personagem que foge do padrão ideal masculino: “*os seus seios meio caídos. Suas dobrinhas. Sua bunda de caixote com estrias laterais.*” (YOUNG, 2001, p. 25-26). Imperfeita para ele. Ela é um pouco mais velha que Cristiana, tem trinta e cinco anos, mas parece uma adolescente, pela sua cara de quinze. Estas, entre outras características femininas apresentadas para a personagem secundária, não representam o padrão ideal de beleza e perfeição, encontrado no romantismo. Já Cristiana é a personificação do padrão corporal feminino criado pelos românticos, porém, difere-se daquela por ser uma mulher dotada de pensamento e livre vontade. Ela está viva. Apesar dos defeitos de Helena, Cristiana se apaixona perdidamente por ela.

A relação afetiva que a personagem-narradora passa a viver a partir do momento que se declara apaixonada por Helena, a identificar-se com a outra pessoa: Helena, que também é uma mulher, como ela. **O efeito Urano** apresenta uma tentativa de ruptura com os padrões impostos pelo patriarcado e com a ordem estabelecida. Fernanda Young cria a personagem Cristiana, que, por sua vez, gera um curto-circuito em todo o sistema até então ordenado para funcionar segundo o instituído pelo patriarcado. Ela apresenta outras possibilidades de viver a vida, experimentar novas formas de sexualidade, uma forma de erotismo diferente, libertando-se de antigos padrões culturais.

Cristiana, imbuída na nova experiência erótica, procura viver plenamente o que acredita ser seu novo amor; porém, seu erotismo está situado no plano das coisas palpáveis, apenas do corpo físico, não transcendeu para o plano da experiência interior, da sensibilidade vivenciada nos sentimentos. Ela intenta viver novas experiências com uma mulher. Para isso, não precisa se travestir como homem, caracterizando-se como tal. É em seu comportamento que residem tais mudanças, ao assumir modos, em geral, atribuídos ao homem, como, por exemplo: na relação sexual entre as duas personagens femininas, na qual ela se arranja muito bem sem necessitar possuir o órgão sexual masculino, ou mesmo se valer naquele momento de um dílido, que o substitua, o artifício utilizado é seu dedo “médio”, o que considera representá-lo, sendo o dedo médio o suficiente para provocar um prazer satisfatório, levando-as a atingirem um gozo pleno na relação sexual.

Cristiana, segundo o padrão estabelecido, representa um modelo de feminino perverso, cujo corpo, tido como abjeto por seus modos, comportamentos, histeria, constrói um contradiscorso, ainda condenado nos dias atuais. Segundo Elizabeth Roudesco, no ensaio **A parte obscura de nós mesmos:**

Antes de Freud apoderar-se da questão, a mulher histérica era, dessa forma, considerada uma figura perversa na medida em que, pela loucura que tomava seu corpo, ela se excluía da ordem procriadora. Por sua beleza convulsiva, nas palavras de André Breton, ela sinalizava a que ponto a sexualidade feminina – ou melhor, o sexo das mulheres – podia tornar-se o pivô de todos os excessos. (ROUDINESCO, 2008, p. 92)

Em Cristiana, somente as atitudes são comuns ao modelo masculino, como, por exemplo: seu desejo de estar no controle de toda a situação com sua amante. Esse tipo de comportamento é quase sempre comum ao papel do masculino. Corporalmente ela tem

todos os traços reconhecidos discursivamente como de feminilidade, para viver os excessos dos prazeres da carne com Helena, a outra, escolhida como sua favorita, em detrimento de tantas outras.

Do ponto de vista físico, conforme o enredo, “*Cristiana era tão linda*” (YOUNG, 2001, p. 26), de corpo perfeito, mulher elegante, cuja roupa lhe caía tão bem quanto a um manequim de vitrine, sem nenhuma gordurinha sobrando. Seu falar de modo desatado “*no seu ritmo de sempre, acelerado, mas pontuado com sofisticação*”. (YOUNG, 2001, p. 24) Do ponto de vista psicológico, Cristiana, segundo seu discurso, representa para as pessoas de seu convívio um excesso de autoestima e de segurança, como mandam as regras de conduta pessoal, social e conjugal: “[...] eu tenho que estar segura, eu tenho uma obrigação com o bem-estar mental, sou casada com um psicanalista... e posso fazer o que eu quiser.” (YOUNG, 2001, p. 34-35) Sua situação de mulher bem casada, com um marido rico, apaixonado, compreensivo, confiante, com posturas bem diferentes da maioria dos sujeitos masculinos, que lhe permite a liberdade de escolher fazer o que bem entender, sem ter que dar satisfações a ninguém, a coloca em um lugar privilegiado na cultura brasileira. Esta é a vida aparente que ela tem, quando, na verdade, esse papel social que representa não a satisfaz como pessoa, pois não é dentro desse padrão que ela se encaixa, por conveniência, não é esse estilo de vida que a faz se sentir bem de fato: é uma mulher dissimulada, em crise consigo mesma, que carrega dúvidas e incertezas quanto à sua própria existência, seu passado marcado pela pobreza, por mentiras e falsidades; por vários relacionamentos afetivos que não vingaram, deixando marcas profundas; por uma carreira profissional fracassada e uma vida a dois totalmente vazia, solitária e sem sentido.

No enredo, Cristiana, enlouquecida por Helena, faz com que Guido compre um apartamento para ela trabalhar, retornando à carreira de jornalista. Ela se utiliza dessa mentira, quando o que deseja é assumir o seu relacionamento com Helena e se mudar para este novo imóvel. Mas o destino provoca mudanças bruscas em seus planos: Helena a trocou por uma mulher mais jovem, alegando que não poderia ficar com Cristiana, por esta ser uma mulher casada. Deceptionada, cega de dor e ódio, ela sai desesperada de carro, provocando um acidente que a leva a um hospital. Lá, recebe a notícia de que estava grávida! O bebê, tão sonhado há anos por ela e Guido, estava sendo gerado em uma de suas trompas. Nenhum dos dois sabia da existência de sua gravidez, infelizmente. Guido ainda a ajuda quando sai do hospital, deixando-a em seguida. Cristiana segue seu

caminho, oca por dentro, esvaziada de tudo e de todos: sem Guido, sem Helena, sem o filho, que não sabia estar gerando. Ela perde tudo: o marido, a namorada, o bebê. Enfim, toda a vida cercada de luxo e conforto que o dinheiro fácil lhe proporcionou nessa vida de consumo deixou de existir, mas ela não perdeu a voz para narrar sua autobiografia ficcional.

O cosmos está intimamente ligado a Cristiana, por assemelhar-se ao seu discurso, no tocante à questão da histeria, pois o útero, os ciclos hormonais, o humor feminino, podem ser comparados ao cosmos e seus mistérios, embalados em uma atmosfera escura, na qual se escondem segredos jamais revelados. Cronos, o filho de Urano e Gaia, põe fim à relação de seus pais, a pedido da mãe, já cansada de viver um erotismo ininterrupto com Urano. Este, refugiado em sua humilhação, após ser decepado e castrado como Cristiana, torna-se um ser assexuado, devendo integrar o terceiro sexo, se assim o desejar. Então ele se afasta em profunda solidão. Cristiana, por sua vez, traveste seu comportamento de modo a ficar parecido aos de um homem, agindo como se assim o fosse, em sua relação com Helena, tão canalha que é. O termo canalha serve-lhe para a troca efetiva dos papéis masculino/feminino, assumida em suas relações pessoais, sociais e culturais para narrar um discurso manipulador, ex-cêntrico, contido em **O efeito Urano**.

## **CONCLUSÃO**

Nesta pesquisa procurou-se compreender como se deu a representação feminina na literatura brasileira, até os dias atuais, na representação ficcional de Fernanda Young. O feminino foi ficcionalizado inicialmente pela escritura de homens, brancos, em sua maioria, todos pertencentes à classe alta, que o conceberam como figuras frágeis, angelicais, deusas ou fadas, ornadas de rara beleza e perfeição, constructo do imaginário masculino, idealizando-as de acordo com seus desejos e aspirações; corpos montados para o prazer dos homens, inicialmente. Bem mais tarde, o feminino passou a figurar na literatura ficcional produzida por algumas escritoras, que o repetiram nos mesmos padrões dos escritores. Após décadas, este corpo foi ganhando novos contornos, até se parecer a um corpo vivo, aproximando-se da realidade feminina, até chegar na representação literária de Fernanda Young.

Fernanda Young criou ficcionalmente um modelo de feminino com bases no contexto atual, no qual beleza e perfeição ainda são marcas identitárias, às quais as mulheres ainda estão presas, enquanto ao homem há muito é dado o destaque para sua inteligência. Às mulheres cabe o dever de serem belas e perfeitas, sob pena de exclusão social. O feminino carrega o estigma do corpo construído e organizado para o consumo masculino, em uma sociedade desigual, criadora do binarismo sexo/gênero, aprisionador dos indivíduos e seus corpos.

A trama, envolvendo a criação das três personagens fictícias, promove um discurso de uma mulher que se considera histérica e se orgulha de sua condição, ao contrário do que prega o discurso médico, que ainda insiste em patologizar a histeria. O romance, anunciado como erótico e pornográfico, traz o relato de um triângulo amoroso, envolvendo sexualmente duas mulheres e um homem. Cristiana, a narradora, coloca-se acima de seus parceiros, pois detém o poder da escrita de sua própria história, o que lhe permite muitas das vezes descrevê-los com tintas carregadas; mas ela tampouco se poupa a si mesma, embora faça uma espécie de elogio da histeria. Há que levar em consideração que ela tem, como um narrador paralelo, portanto paródico, uma voz masculina poderosa e onisciente, que, se, por um lado, não tolhe o discurso dela, por outro, colabora para que o leitor não tenha uma visão positiva da personagem-narradora.

Esta narradora brada por reconhecimento, como ser de direito nas relações consigo, com o outro e com o mundo. Para tanto, questiona todo o poder instituído, controlador

dos indivíduos e de seus corpos, desafiando a cultura, a ciência, a religião e a sociedade, fazendo cair por terra o binarismo sexo/gênero, na construção de um contradiscorso. Esta narradora-personagem tem comportamentos reveladores de uma contracultura, pelo desejo de ruptura com os padrões comportamentais a que os indivíduos são submetidos desde o nascimento, ao serem inseridos dentro da sociedade e da cultura. Seu desejo em romper com as barreiras de silenciamento impostas à mulher, mostrando uma insatisfação com o discurso sustentado pelo patriarcado, gerador de aprisionamentos e exclusão das pessoas, evidencia os sujeitos ex-cêntricos, abjetos e renegados pela sociedade e pela cultura, apresentando seu corpo estranho aos seus leitores, ao se envolver em uma relação erótica lesbiana. O que ela prova em seu discurso é a necessidade de haver mudanças para se construir uma sociedade igualitária, sem exclusões, acessível a todos. Ela deseja maior liberdade à figura feminina, garantindo-lhe o direito ao livre exercício de uma sexualidade plena, segundo a orientação sexual, com gozo e prazer.

Na narrativa de **O efeito Urano**, é explícito o desejo da mulher em romper com todo o poder instituído, para viver livremente seu erotismo e sua sexualidade, sem normas, rótulos, imposições e aprisionamentos aos indivíduos e seus corpos. É um sujeito questionador do binarismo sexo/gênero, com marcas identitárias do masculino e feminino, impostas por uma sociedade falocêntrica e patriarcal.

Ao lado de Cristiana, uma voz masculina também figura no enredo, atuando paralela a esta, sem se encontrarem. Esta se assemelha à voz de Deus. Para quem ela confessa sua culpa por ter se apaixonado, envolvendo-se sexualmente com uma mulher. Cristiana fala de seu erro para que Ele (Deus) não fale antes dela, acusando-a, talvez. Porém, não há arrependimento algum de sua parte, pelo contrário: confessa que errou, mas assume ter gostado de viver uma nova experiência, na qual descobriu uma nova maneira de exercitar sua sexualidade.

Ao criar uma personagem tão complexa como Cristiana, Fernanda Young dá mostras do poder da representação falocêntrica. Mas, ao mesmo tempo, subverte os papéis, na tentativa de mostrar que outros atores, relegados à margem, como a mulher, ganham vez e voz, podendo reinventar seu papel social e sexual na sociedade contemporânea, para protagonizar sua própria história, no livre exercício de sua vida e de sua sexualidade, sem aprisionamentos às regras do patriarcado.

Em **O efeito Urano**, Fernanda Young apresenta a desconstrução no romance, na forma, no estilo e na construção da personagem feminina. Suas personagens legitimam um novo discurso, a partir da autonomia. Em **O efeito Urano** há uma inversão dos papéis representacionais do binarismo masculino/feminino ordenado pela cultura falocêntrica patriarcal. Cristiana, a narradora-personagem, possui um jogo de máscaras, pois assume um comportamento bem parecido com aquele, em geral, atribuído ao homem no exercício de sua vida social, afetiva e sexual, construindo, em meio à sociedade atual, práticas corporais, modos de ser e viver sua vida e suas identidades excêntricas, incomuns ao sujeito feminino representado geralmente na ficção criada por homens.

Cristiana é transgressora. A palavra serve-lhe de arma para libertar-se das amarras que lhe são impostas culturalmente pelo poder falocêntrico e patriarcal. É no exercício de seu discurso que transita, para esconder seus medos e suas fraquezas, medindo com determinado rigor cada frase que diz, antes de proferi-las, esperando para ver o que seu discurso causará nesse mundo organizado pelo masculino. Suas palavras, ao serem lançadas ao vento, são como flechas, ao mesmo tempo em que atingem o alvo desejado, podem retornar para ela, ferindo-a gravemente.

Cristiana perde tudo o que teve oportunidade de conseguir com toda sua beleza e astúcia: o casamento promissor, uma vida farta de regalias, as amizades originadas da riqueza, o filho tão sonhado. Cumprido seu dever na narrativa, esta segue seu solitário caminho. Um destino (in)certo em uma história de vida contada até um incerto ponto, de fim não revelado, que ela não sabe onde vai dar. Restou-lhe somente a voz com a qual ela diz não se arrepender jamais. Nesse sentido, a autonomia feminina estaria em ter a liberdade de usar seu corpo com quem bem entender, quando bem entender e como bem entender.

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA. Destruição de Sodoma. Velho Testamento e Novo Testamento. 70. ed. São Paulo: Ave Maria. 1989. 1.632 p.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A intrusa**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Mulheres e Literatura**, vol. 8, 2004. Disponível em: <<http://liltcult.net/category/mulheresrev/revista-mulheres-e-literatura-vol-8-2004/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BASTOS, Marta Maria. **A mulher (trans) formada na ficção de Fernanda Young**. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, Catalão. 2014.
- BASTOS, Marta Maria; BORGES, Luciana. O corpo projetado e reconstruído: estética e erotismo a serviço da vingança na ficção de Fernanda Young. In: ROCHA FILHO, Ulisses; SILVA, Alexander Meireles da. (Orgs.). **Travessias Literárias**: olhares sobre cultura e identidade. Goiânia: Ifiteg, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUMAN, Zigmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEAUVIOR, Simone. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo sobre Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo; PAGANINI, Luiz Antônio; PASSOS, Vinícius Lopes. (Org.). Representação do corpo (homo)erótico na prosa literária brasileira. In: **Inventário do corpo:** recortes e rasuras. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2011.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. Corpos que querem poder. **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 7-16, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/2112/1790>>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem da ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Formação da literatura Brasileira:** momentos decisivos. Vol. 1 e 2. 6. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara, **História dos nossos gestos.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- CAVALCANTI, Camila Dias. **Visíveis e invisíveis:** práticas de identidade bissexual. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2007. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9574/1/arquivo9196\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9574/1/arquivo9196_1.pdf)>. Acesso em: ago. 2018.
- CEIA, Carlos. E-Dicionário de termos literários. Encontrado em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/falogocentrismo/> acesso em 04.10.2019
- COLASANTI, Marina. **O leopardo é um animal delicado.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COLATINO, Tales. Pornografia no fundo quem faz são as outras. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, n. 82, dezembro de 2012, p. 12-13. Disponível em: <[https://www.suplementoperambuco.com.br/images/pdf/PE\\_82\\_web.pdf](https://www.suplementoperambuco.com.br/images/pdf/PE_82_web.pdf)>.
- COSTA, Marcelo Silva. O efeito Urano: de Fernand Young (Editora Objetiva). Entrevista com Fernanda Young. **Scream & Yell**, 21 nov. 2001. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/fernandayoungum.html>>. Acesso em: 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução de Julio Castaño Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvin, 2002.
- DENSER, Márcia. **Tango Fantasma.** São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- \_\_\_\_\_. (Org.) **O prazer é todo meu:** Contos eróticos femininos. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 59-63.

- \_\_\_\_\_. **Diana Caçadora**. São Paulo: Global, 1986.
- DICIONÁRIO de nomes próprios: Significados dos nomes. 2008-2020. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- FELINTO, Marilene. **Postcard**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. **As mulheres de Tijucopapo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas**: Edição, comunicação, leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. Vega: Passagens, 1992.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. In: *Cadernos Pagu* (14). Campinas: UNICAMP, 2000.
- GUALDA, Linda Catarina. Representações do feminino em Dom Casmurro: o silêncio de Capitu. **O MARRARE**: Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, n. 9, 2008. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero9/linda.html>>. Acesso em: 24 jan. 2018.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1954.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: Diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Tradução de Marina Apenzeller. Campinas: Papiros, 2003.
- LEITE, Letícia. Blogueiras lésbicas e a literatura. **Blogueiras Feministas**, 2013. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/08/invisibilidades-lésbicas-e-a-literatura>>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- LUFT, Lya. **A sentinel**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MAIA, Cláudia. **A invenção da solteirona**: conjugalidade moderna e terror moral. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.
- MORICONI, Ítalo. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 447 p.
- PACE, Ana Amélia Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejoune**. 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado Língua e Literatura Francesa) da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassetual**: Práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Cruz e Souza: o poeta das intensas quimeras do desejo. **Revista Travessia**, n. 26, 1993, p. 143-147. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/16984/15536>> de TRO Ramos - 1993> Acesso em 18/08/2018.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ROUDINESCO, Elizabeth. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história dos perversos. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo**: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.
- SEIXAS, Heloísa. **Através do vidro**: Amor e desejo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SILVA, Sheila dos Santos. Memorialismo: ficção, história, literatura, revisão teórico-crítica. Revista Entre Parênteses. Vol.2, nr. 5, 2016 – ISSN- 2238-4502. 20 p.
- SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX. Tradução de Efraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis : Vozes, 2009.
- STEEN, Edla Van. Intimidade. In: \_\_\_\_\_. **Antes do Amanhecer (Contos)**. São Paulo: Moderna, 1977. p. 65-68.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- WELS, Erica Schlude. A sombra das vossas asas: o corpo como rascunho. Texto da Pesquisa de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Faculdade de Letras/UFRJ, 2005.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- \_\_\_\_\_. **A arte do romance.** Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.
- XAVIER, Elôdia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.
- YOUNG, Fernanda. **Vergonha dos pés.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A sombra das vossas asas.** São Paulo: Objetiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Carta para alguém bem de perto.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. **As pessoas dos livros.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O efeito Urano.** São Paulo: Objetiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Aritmética.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Dores do amor romântico.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- \_\_\_\_\_. **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.
- \_\_\_\_\_. **A mão esquerda de Vênus.** São Paulo: Globo Livros, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Estragos.** São Paulo: Globo Livros, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Pós-F.: para além do masculino e do feminino:** Rio de Janeiro: LeYa, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Posso pedir perdão, só não posso deixar de pecar.** Rio de Janeiro: LeYa, 2019.