

**UM PÁSSARO DE PAPEL:
A MATERIALIDADE DO LIVRO EM
O PESO DO PÁSSARO MORTO, DE ALINE BEI**

**A PAPER BIRD:
THE MATERIALITY OF THE BOOK IN *THE
WEIGHT OF THE DEAD BIRD*, BY ALINE BEI**

Gustavo Ramos de Souza¹

Resumo: Publicado em 2017, *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, rapidamente se tornou um fenômeno de vendas, além de ter chamado a atenção da crítica e se tornado objeto de artigos acadêmicos. O romance conta a história de uma mulher dos 8 aos 52 anos que, durante a sua vida, experimenta inúmeras perdas e sofre com o trauma da violência sexual. Além dos temas tratados, o que chama a atenção é a maneira como, no plano formal, o romance é constantemente atravessado por certo lirismo, podendo ser definido como um romance lírico. Nesse sentido, o artigo pretende analisar *O peso do pássaro morto* a fim de demonstrar em que medida o gênero lírico reveste a narrativa e como as materialidades do livro – os paratextos, a tipografia, o uso do itálico etc. – concorrem para informar tal lirismo. Para tanto, os aportes teóricos são buscados principalmente nos estudos sobre o romance lírico e sobre as materialidades da literatura.

Palavras-chave: Aline Bei; romance lírico; materialidade do livro.

Abstract: Published in 2017, Aline Bei's *The Weight of the Dead Bird* quickly became a best-seller, as well as drawing the attention of critics and becoming the subject of academic papers. The novel tells the story of a woman aging from 8 to 52 years old who, in her lifetime, experiences countless losses and suffers from the trauma of sexual violence. In addition to these themes, what stands out is the way in which formally the novel is constantly permeated by a certain lyricism, defining the novel as a lyrical novel. Thus, this paper intends to analyze *The Weight of the Dead Bird* in order to demonstrate to what

¹ Professor colaborador (Professor Adjunto A) do Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Estadual de Londrina: <gustavo-ramos-1989@hotmail.com>.

extent the lyrical genre endues the narrative and how the materialities of the book – the paratexts, the typography, the use of italics etc. – contribute to informing such lyricism. Therefore, theoretical contributions are sought mainly in studies on the lyrical novel and on the materialities of literature.

Keywords: Aline Bei; lyric novel; materiality of the book.

INTRODUÇÃO

Nascida em São Paulo, em 1987, Aline Bei estreou na literatura em 2017 com a publicação de *O peso do pássaro morto*. O livro, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria de melhor livro de autor estreante com até 40 anos, em 2018, obteve um feito raro entre os escritores brasileiros: até maio de 2021, vendeu mais de 30 mil exemplares e teve 14 reimpressões (MESSIAS, 2021). Isso se torna ainda mais notável se lembrarmos que o romance foi publicado por uma pequena casa editorial, a editora Nós, voltada a autores pouco conhecidos da cena literária brasileira, além de ser o livro de estreia de Aline Bei, que então tinha apenas 30 anos. Tamanho sucesso fez com seu texto fosse levado aos palcos em março de 2021. Idealizada, adaptada e estrelada pela atriz Helena Cerello e sob direção de Nelson Baskerville, a peça homônima era transmitida ao vivo pela plataforma Zoom, sendo um híbrido de teatro e experimentação audiovisual.

Apesar de ter sido publicado há poucos anos, o romance também tem recebido a atenção da crítica acadêmica, seja abordando o tema da violência sexual (PEREIRA; ARRUDA, 2021; TOFANELO; ZOLIN, 2021), seja optando por uma leitura psicanalítica, ao tratar de temas como depressão e suicídio (SANTOS, 2021; ESTEVES; COQUEIRO, 2020), quer seja ainda debatendo a sua recepção em resenhas de jornais e revistas (STEFANI; SOUZA, 2021), bem como o seu processo criativo (ALFELD, 2021). Contudo, em que pesem os inegáveis méritos analíticos desses artigos, assim como a variedade de abordagens, um aspecto que chama a atenção em *O peso do pássaro morto* e tem passado ao largo da crítica é como a forma determina o seu conteúdo, ou melhor, o fato de que uma característica marcante do romance, que é seu evidente lirismo, tem sido considerada uma questão lateral. Mais que isso: observa-se uma tendência em não dar a devida importância ao fato de que as materialidades do livro contribuem para a sua significação. Em *Shakespeare and the Book*, David Scott Kastan (2001, p. 3) já alertava para essa propensão dos estudos literários: “nos estudos literários, há muito tem havido uma tendência de agir como se as obras que lemos tivessem uma realidade independente dos textos físicos em que

as envolvemos”.² No caso do romance de Aline Bei, além do lirismo que o envolve, destacam-se o uso funcional dos espaços em branco e do itálico, a mancha tipográfica, bem como outros expedientes que confluem tanto para criar uma relação intrínseca entre o texto e seu suporte de inscrição – o livro – quanto para informar o efeito poético visado, qual seja, o de um romance lírico.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar *O peso do pássaro morto* com o intuito de demonstrar em que medida o gênero lírico reveste a narrativa e como as suas materialidades concorrem para produzir tal lirismo. Para tanto, num primeiro momento, intenciona-se estabelecer as características do romance lírico a partir de Ralph Freedman (1966) e Theodor Adorno (1973). Num segundo momento, tendo como aportes teóricos Gerárd Genette (2009), Jerome McGann (1992) e Giorgio Agamben (1999), desenvolve-se uma discussão sobre os elementos paratextuais, as materialidades do texto – itálico, mancha tipográfica, página etc. – e o *enjambement* como traço distintivo do verso. Com isso, estabelece-se a hipótese de que *O peso do pássaro morto* deve ser entendido, acima de tudo, como um romance lírico.

UM ROMANCE LÍRICO

Desde que Aristóteles estabeleceu a divisão entre os três gêneros – trágico, épico e lírico –, coloca-se um problema metodológico toda vez que uma obra cria zonas fronteiriças entre um gênero e outro. Partindo da premissa de que os gêneros são estanques, a crítica literária pode hesitar sobre se um romance híbrido deve ser analisado a partir dos instrumentos da narratologia ou da teoria do poema. Afinal, em um romance como *O peso do pássaro morto*, estamos diante de um narrador autodiegético ou de um eu-lírico? Trata-se de prosa poética ou de um romance lírico? Ora, não é o romance um gênero aberto por excelência? Em seu ensaio incontornável sobre a forma romanesca, Mikhail Bakhtin escreve que, além de ser um gênero em formação e ainda inacabado, “[o] romance parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os

2 “[...] in literary studies there has long been a tendency to act as if the works we read have a reality independent of the physical texts in which we engage them”. As traduções de citações são nossas.

e reacentuando-os” (BAKHTIN, 2019, p. 68). E, com efeito, por mais que haja sempre a expectativa de que um romance conte uma história usando uma linguagem mimético-realista, existem mais exceções que regras. Toda definição é redutora, cabendo apenas observar as constantes no gênero ao longo de sua história.

Falar em romance lírico é quase um contrassenso; afinal, o leitor tem expectativas diferentes diante de um romance e de uma coletânea de poemas. Enquanto o romance costumeiramente é um discurso em prosa, o poema é constituído por meio de versos. Todavia, basta ter em mente uma obra como *Eugênio Onêguin*, de Aleksandr Púchkin, para constatar que o romance pode, sim, ser composto em versos; da mesma forma, *Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, atesta que um poema nem sempre possui versos. E o que dizer de *Um lance de dados*, de Stéphanne Mallarmé, bem como das experiências dos concretistas brasileiros, que aboliram o verso da poesia? Pelo menos desde o século XIX a poesia não se reduz mais ao verso, nem o romance à prosa.

Em 1966, Ralph Freedman publicou *The Lyrical Novel*, em que analisava as obras de Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf. O ensaio se tornou referência para o estudo da presença da lírica no romance. Para Freedman,

Os romances são geralmente associados à narrativa: o leitor procura personagens com os quais possa se identificar, por ações em que possa se envolver ou ideias e escolhas morais que possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos (FREEDMAN, 1966, p. 1).³

O que separa a lírica do romanesco, para Freedman, é justamente a objetividade. Em qualquer romance, as personagens existem *no mundo*, que é um lugar no qual reagem. O que se tem é um sujeito que enfrenta outros homens, o destino ou a si mesmo. Já “o romance lírico, ao contrário, procura combinar o homem e o mundo de uma forma estranhamente interior, mas esteticamente objetiva” (FREEDMAN, 1966, p. 2).⁴ O romance lírico, portanto, consiste na tensão entre a subjetividade e a objetividade.

3 “Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action in which he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns.”

4 “The lyrical novel, by contrast, seeks to combine man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective, form.”

Tal tensão revelar-se-ia também na forma. Contudo, quando Georg Lukács (2000) define o romantismo da desilusão ao tratar do romance, não estaria também a lidar com essa tensão entre subjetividade e objetividade? Para esse autor, nesse tipo de romance, há uma inadequação entre alma e realidade. Mais: “a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2000, p. 117). Trata-se igualmente da luta entre dois mundos, entre a vida interior e a vida exterior. Nesse sentido, a definição de romance lírico deve contemplar não apenas *homem e mundo combinados interiormente, mas de uma forma esteticamente objetiva*, como postula Freedman (1966), mas também a própria configuração da forma poética.

Isso não implica, no entanto, voltar-se necessariamente ao verso, até porque ele não é indispensável à lírica nem a garante, basta ver que, se hoje a poesia não se reduz ao verso, nas epopeias antigas, as histórias eram narradas por meio dele. Da mesma maneira que existe poesia sem poema, que um poema pode ser narrativo e que um romance pode ser lírico, não há formas estanques a guardar tais interações; aliás, não sendo os gêneros imutáveis, nem se pode falar em interações entre gêneros, porquanto os gêneros são mesclados *per se*. Assim, um romance lírico pode assumir diversas formas. Nas palavras de Freedman (1966, p. 10): “na verdade, [...] os romances líricos aparecem em uma variedade de formas tradicionais, e é tarefa do crítico investigar precisamente como as qualidades líricas que isolamos funcionam dentro de seu contexto”.⁵ Assim é que o romance lírico pode se valer da forma epistolar ou de um diário, por exemplo; entretanto, dizer que, no romance lírico, o narrador expõe a si mesmo enquanto reflete sobre sua percepção de mundo, como o faz Freedman (1966), não basta. Nem sempre um poema traz uma voz única, e um poema como “The Waste Land”, de T.S. Eliot, o confirma. Rosane Carneiro Ramos (2015, p. 114), no artigo “O não espaço em Wesley Peres: narrativas líricas em deslocamento”, busca uma definição mais satisfatória:

A textura imagética, por meio da linguagem, é o ponto principal e prepondera sobre a trama narrativa, sobrepujando a causalidade e a temporalidade características dos romances mais referenciais. Isso significa dizer também que uma narrativa lírica não se faz apenas pela escrita formal da prosa poética, com

5 “Actually, as we noted, lyrical novels appear in a variety of traditional forms, and it is the critic’s task to investigate precisely how the lyrical qualities we have isolated function within their context.”

assonâncias, aliterações, rimas e todas as demais características corpóreas da poesia, mas principalmente por seu caráter imagético metaforizado.

Segundo essa perspectiva, o que importa, acima de tudo, é a criação de imagens. Diante de um romance lírico, o crítico deve então procurar não por cenas e eventos, mas por imagens. Para Octavio Paz (1982, pp. 133-134), “o sentido da imagem [...] é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. [...]. Um poema não tem mais sentido que suas imagens”. Assim, no caso da obra de Aline Bei, é preciso observar de que maneira o pássaro se relaciona a outras imagens semelhantes.

Dividido em nove capítulos, *O peso do pássaro morto* é um relato autodiegético no qual a narradora-protagonista, nunca nomeada, passa por diversas experiências de perda e luto. Quando criança, lida com a morte de sua melhor amiga, Carla, e de seu vizinho, o benzedor Seu Luís. Na adolescência, enquanto vivencia sua descoberta do mundo, é brutalmente violentada pelo então namorado, Pedro. Engravidada e é obrigada pelos pais a manter o bebê. Na vida adulta, é forçada a renunciar a seus sonhos, como o de se tornar aeromoça, e passa a trabalhar como secretária para sustentar o filho, Lucas. Com o passar dos anos, ele cresce e, com ele, a indiferença da mãe, que é incapaz de lhe comunicar a violência sofrida. Lucas vai estudar em Ouro Preto, e ela fica totalmente sozinha, até que por acaso encontra um cachorro e o adota. Já ao final, após se mudar de casa, leva uma vida tranquila e feliz, mas o cachorro morre atropelado. Ela entra num quadro depressivo e acaba morrendo sufocada pelo próprio vômito. Resumidamente, trata-se de um inventário de perdas da vida de uma mulher dos 8 aos 52 anos, mas o romance é também o drama da incomunicabilidade, do medo da liberdade e da violência que vem do mundo exterior. Esses temas aparecem no romance a partir de imagens a conter e relacionar os eventos da vida da narradora.

Daí que o medo da liberdade é representado pela borboleta, pois o inseto volante é signo do mundo exterior ao qual ela hesita em se lançar. Ela tem medo de ir à escola porque lá tem verde e borboletas, mas Carla ensina-lhe que não precisa temê-las. Quando a amiga morre, o medo retorna, e ela escolhe manter esse medo a fim de preservar a sua lembrança. No campo semântico das imagens volantes e aéreas, a sugerirem liberdade, tem-se ainda o fato de que o sonho da narradora-protagonista é tornar-se aeromoça, mas a mãe lhe tolhe o desejo, dizendo ser algo perigoso. O desejo de liberdade é também reprimido por Pedro, pois, depois de violentá-la e engravidá-la, a narradora não pode mais perseguir os seus

sonhos, tendo de se resignar a uma vida mais ao rés do chão. É por isso que, quando Lucas mata um pássaro com um estilingue e interrompe o seu voo, a reação da narradora-protagonista é dar-lhe um tapa no rosto, pois ela se projeta no animal e recorda de como a violência de Pedro “cortou-lhe as asas”. O trauma despertado pela imagem do pássaro morto produz outra associação de imagens, qual seja, entre o tapa que ela dá no filho e o chute que ela leva de Pedro, enquanto é estuprada. Isso se dá também porque, quando Lucas mata o pássaro, ela enxerga nele um reflexo do seu abusador, e pai do menino: “e o pai do lucas/ dentro dele/ e o pai/ do lucas/ dentro de mim” (BEI, 2017, p. 85). Deriva também dessas imagens aéreas o nome que ela dá ao cachorro que adota após abortar a viagem a Ouro Preto: Vento. Vento porque “precisa ser leve/ para ir tão longe” (BEI, 2017, p. 107). Porém, se, por um lado, o cachorro encarna a mesma leveza das imagens aéreas; por outro, ele traz a lembrança de Carla, que fora morta justamente ao ser atacada por um cachorro. O cachorro é uma imagem ambivalente.

O próprio título do romance, aliás, traz uma imagem um tanto ambígua; afinal, o pássaro simboliza a leveza a flutuar pelo ar e a desbravar os céus, mas, no título, é um pássaro pesado, representando a queda, como que agrilhado e sem poder vislumbrar a liberdade. É um pássaro morto, preso ao chão. Enfim, a partir da imagem do pássaro e de todas as outras que a ela se relacionam, o romance desenvolve um jogo de oposições que rege a sua estrutura: cachorro (morte) x cachorro (consolo); borboleta (medo) x borboleta (memória); casa (interior) x escola (exterior); peso (morte) x leveza (vida) etc. Tais oposições não são meramente motivos ou temas narrativos, mas sim metáforas, imagens poéticas – sendo que sua explicação resulta muito mais de seu entrelaçamento – criando um campo semântico irreduzível –, do que propriamente de um exercício hermenêutico que busca interpretá-las a partir de instrumentos alheios à sua proposta estética.

De qualquer forma, em *O peso do pássaro morto*, o lirismo não diz respeito apenas à expressão anímica de um eu ou à criação imagética, mas também à parataxe. No texto “Os bastidores do romance *O peso do pássaro morto*”, Aline Bei diz que as duas principais inspirações para a escrita de seu romance de estreia foram o romance *Dos 7 aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e o poema “One Art”, de Elizabeth Bishop:

[...] de novo o título foi o primeiro a brotar e enquanto eu me debruçava no teclado buscando a história fui lembrando do pássaro morto cabendo/não cabendo na palma, também de um livro (aos 7 e aos 40 – do *Carrascoza*) que dividia a narrativa pelas idades do protagonista. Vou tentar fazer assim, pensei, e devagar fui percebendo que queria contar uma história sobre *Perdas*, basicamente, igual naquele poema da *Bishop* (BEI, 2018, p. 3).

Ao transitar pelas idades ligadas a acontecimentos-chave da vida da protagonista, à maneira de *Carrascoza*, a narração cria diversas elipses; afinal, o que teria acontecido dos 8 aos 17, ou dos 28 aos 37? Há lacunas, espaços vazios em seu relato. Isso por si só constitui um traço lírico, haja vista a ruptura da linearidade temporal, bem como a fragmentação da narração. Mas o efeito poético é logrado em um nível estrutural: o da parataxe. Se na prosa predomina a construção hipotática (subordinação), baseada na lógica da causalidade; na lírica sobressai-se a construção paratática, em que cada verso ou período vale por si mesmo. Em seu ensaio sobre a lírica tardia de Hölderlin, Theodor Adorno (1973) analisa a obra do poeta alemão a partir da noção de parataxe. O princípio da parataxe em Hölderlin consiste numa atomização, em que as partes não estão subsumidas ao todo, não havendo uma unidade formal. É por isso que em sua poesia, segundo Adorno, haveria uma tendência em confundir épocas e em ligar coisas afastadas e isoladas. A parataxe é que aproxima, no plano formal, elementos díspares e que, a princípio, não se comunicam; a dificuldade na leitura de sua poesia é efeito disso, uma vez que engendra a falência do sentido. Por exemplo, em “Metade da vida” [Hälfte des Lebens], de Hölderlin, não há uma harmonia entre as partes, não há uma relação de necessidade entre elas: obedece-se à justaposição. Segundo Adorno (1973, p. 102),

Coloca-se a mediação por dentro do próprio mediado em vez de estabelecer conexão. Cada uma das estrofes de “Metade da Vida” necessita em si, como assinalaram Beissner e recentemente também Szondi, do seu oposto. Também nisso, conteúdo e forma se manifestam determináveis como um único. A antítese conteudística de amor simbólico e derrota quebra [...] as estrofes, na mesma medida em que vice-versa a forma paratática só agora realiza, ela mesma, o corte entre as metades da vida.

Mutatis mutandis, a organização de *O peso do pássaro morto*, em que os nove capítulos saltam de um para outro deixando lacunas na vida da narradora-protagonista, segue o princípio da parataxe que Adorno identifica na poesia de Hölderlin. Isso porque, a despeito de traçar o percurso de uma mesma personagem, a forma do romance expõe uma

continuidade descontínua, ou melhor, cada capítulo apresenta cesuras que determinam o destino da narradora-protagonista – e tais cesuras são externalizadas no plano formal. Se, por um lado, trata-se de um romance marcado por cortes e interrupções no plano diegético; por outro, o que se tem são variações sobre esse mesmo tema, ou seja, não há um único fato determinante que definirá a existência da protagonista – antes, todos os microeventos apresentados em cada capítulo podem por si só representar traumas que interrompem a continuidade dos acontecimentos e de sua elaboração discursiva. Em outras palavras, não há uma estrutura coesa a relacionar os acontecimentos ocorridos em cada uma das idades; porém, existe uma sucessão de perdas e danos a atravessar a vida da narradora: aos 8 anos, morre sua melhor amiga, a protagonista é hostilizada na escola e morre o vizinho, Seu Luís; aos 17 anos, é violentada brutalmente pelo ex-namorado, Pedro; aos 18 anos, sofre de depressão pós-parto; aos 28 anos, enfrenta a culpa por agredir o filho; aos 37 anos, separa-se do filho e fica totalmente só; aos 52 anos, morre o seu cachorro. Alternam-se a esses eventos uma calma melancólica e momentos fugazes de felicidade. Evidentemente, no plano diegético, há certa linearidade: não apenas pela divisão cronológica, mas também porque os acontecimentos descritos no último capítulo derivam de tudo quanto foi apresentado antes. Todavia, essa suposta linearidade é determinada por aquilo que é silenciado, isto é, as lacunas entre os acontecimentos. Isso significa que a relação entre as partes/capítulos é estabelecida mais pela forma que pelo conteúdo; entretanto, é justo essa tensão que une dialeticamente a forma ao conteúdo.

Se a narração elíptica demonstra no plano formal as lacunas entre as partes, no plano do conteúdo o que se tem é a incapacidade da narradora-protagonista de narrar a si mesma. No capítulo “Aos 37”, há três momentos em que ela não consegue elaborar o trauma de ter sido estuprada pelo ex-namorado. Na primeira vez, diz: “quando ainda morávamos juntos,/ o lucas me perguntou do pai em detalhes, pela/ primeira vez./ fiquei pálida” (BEI, 2017, p. 98). A solução encontrada é tergiversar, dizendo que ele nasceu numa noite de verão, com a lua “bem bonita no céu”, acrescentando que não sentiu medo (p. 98). Em um segundo momento, conta que não conseguiu dizer a verdade aos próprios pais: “mas não tive Coragem/ pra dizer// Estupro.// então eu disse:// fiz sexo.// e a minha família falou:// – se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar” (p. 100). Por fim, num terceiro momento, ela revela novamente que não era capaz de contar ao filho a violência sofrida, preferindo escrever uma carta – a

qual também não envia: “eu não conseguia contar isso pro lucas,/ não saía o som quando eu abria a boca pensando que/ agora seria uma boa hora pra contar./ a verdade/ estava morta/ de tão trancada que ficou por esses anos./ escrever eu consegui,/ mas a carta eu/ fiz morrer” (p. 101).

A essa incapacidade de elaborar o trauma pelo qual passou, soma-se a imposição do mundo exterior. Quando reencontra o filho, que veio lhe dar a notícia de que será pai, ela tenta, enquanto estão dançando, contar-lhe sobre a sua concepção, mas ele, por julgar o momento inoportuno, interrompe-lhe a fala: “– *a gente não precisa ter essa conversa agora./ – mas eu quero. deixa eu te falar. pra mim foi muito/ difícil ter você, eu era uma menina e aconteceram coisas que/ você não sabe, não imagina. seu pai/ – você já me contou isso, não precisa ficar repetindo./ vamos voltar pra mesa*” (BEI, 2017, p. 122).

É um romance repleto de gestos interrompidos: ela tenta contar a Lucas que ele é filho de um estupro, mas desiste; escreve uma carta, mas jamais lhe envia; a sua juventude é interrompida pela gravidez indesejada; o sonho de se tornar aeromoça é igualmente interrompido pelas obrigações cotidianas. Tais interrupções, vale dizer, não estão apenas num nível diegético ou discursivo, mas são um dispositivo formal a emular a parataxe a fim de aproximá-lo da poesia, além de atravessar a sua própria inscrição material, perfazendo uma relação indissociável entre o livro e a sua materialidade.

DO PARATEXTO ÀS MATERIALIDADES DA ESCRITA

São recorrentes, no romance, as imagens aéreas, remetendo à leveza, ao voo e à liberdade: as borboletas, que causam medo à narradora-protagonista; o sonho infantil de se tornar aeromoça; os aviões de papel que jogava na casa de Carla; o cachorro que se chama Vento; e o pássaro que Lucas e seus amigos matam com o estilingue. Com efeito, essas imagens que figuram na diegese gravitam em torno do romance desde o título: *O peso do pássaro morto*. Estão também na dedicatória: “ao canário que, assustado em caber na palma, morreu na minha mão”, e na epígrafe: “Un pájaro de papel en el pecho dice que el tiempo de los besos no ha llegado” (BEI, 2017). Tais elementos se configuram como paratextos editoriais, os quais, segundo Gerárd Genette (2009, pp. 9-10), constituem um limiar “que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder”. O paratexto é uma zona fronteira entre o *dentro* e o *fora* do texto, entre o texto e o extratexto: “uma zona não apenas de transição, mas também de

transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente” (GENETTE, 2009, p. 10).

O título, por si só, sugere um oxímoro, porque, enquanto o pássaro indica leveza, altitude e proximidade aos céus, os adjetivos que o cercam demonstram precisamente o contrário, na medida em que peso e morto denotam a dureza do chão, a suspensão do voo, a queda. É como se, uma vez atingido, o pássaro despencasse o seu peso morto em direção à terra. Nesse sentido, o título do romance orienta a leitura a ser favorecida, isto é, de que o assunto é o contraste entre a vida e a morte, entre o *cima* e o *baixo*, bem como o movimento de queda que há entre esses polos.

Na capa do livro, é possível entrever o que há em seu interior, na medida em que ela faz referência à própria organização interna, à sua divisão de capítulos em números que representam cada idade da narradora-protagonista: daí que se observam os números 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52 (Cf. Figura 1). Além deles, nota-se no canto superior direito o nome da autora, Aline Bei, e, no canto inferior esquerdo, o logo da editora, Nós – uma casa editorial independente que, em seu catálogo, publica predominantemente autores estreados e, em sua maioria, autoras mulheres. Por fim, o lilás, da cor da capa, faz referência tanto às lutas das mulheres por igualdade de direitos, tendo sido a cor adotada pelas sufragistas inglesas no início do século XX, quanto à violência sexual. Para Diana Aramburu (2017, p. 14), essa cor é “tanto a cor do estupro quanto a cor do discurso feminista sobre a violência sexual, uma vez que a cor lilás tem sido tradicionalmente associada ao movimento feminista”.⁶ Tendo isso em vista, atentando-se ao projeto gráfico do livro, saberá o leitor que se trata de literatura de autoria feminina, bem como de uma autora estreada a tratar sobre a violência sexual sofrida por mulheres.

6 “[...] as the color of rape or as the color of the feminist discourse about sexual violence, since the color lilac has been traditionally associated with the feminist movement”.

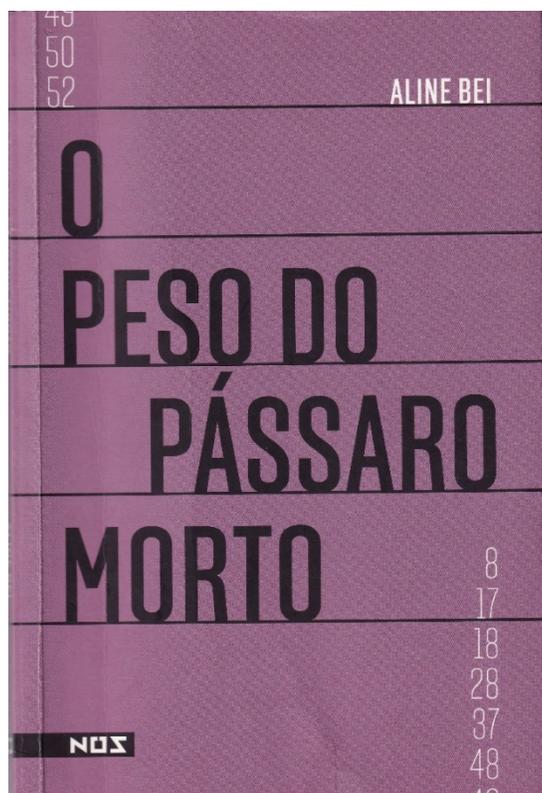


Figura 1: Capa de *O peso do pássaro morto*.
Fonte: Foto de arquivo do autor.

Ademais, além de, em virtude da menção à sua estrutura interna, a capa antecipar a história narrada e avançar em relação a um de seus principais temas, ela acaba por sugerir também a forma poética de sua escrita, porquanto a distribuição das palavras que formam o título denota a quebra da leitura linear, isolando cada vocábulo: *O/ peso do/ pássaro/ morto*. Tal expediente aproxima-se do *enjambement* e constitui um dos mais marcantes traços estilísticos do romance.

Já a dedicatória encena um evento privado envolvendo a autora; afinal, ninguém, a não ser ela, presenciou a cena descrita do canário assustado a morrer em sua mão. À primeira vista, trata-se de uma dedicatória privada, de cunho íntimo, cuja percepção é exclusiva da autora empírica, Aline Bei, porque caracterizar o canário como “assustado” significa que a cena rememorada é atravessada pela forma como ela percebe esse pássaro – e tanto faz que se trate efetivamente de um canário ou de um símbolo codificado. Em todo caso, como lembra Genette (2009, p. 123), a partir

do momento em que a intimidade é exposta num livro, tem-se ao menos dois destinatários: “o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um ato público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar”. A dedicatória ao canário, já anunciado como morto, se dá *in memoriam*, como se a autora declarasse que ele não foi esquecido e que o livro foi escrito em sua homenagem, isto é, a memória foi materializada na forma-livro.

No nível do leitor, é como se ele fosse convocado a assistir à demonstração de ternura da autora, capaz de sublimar um momento doloroso e torná-lo matéria literária do que se narra a seguir. A expectativa de leitura, portanto, é informada desde a dedicatória, pois o leitor espera que os eventos narrados obedeçam à mesma delicadeza. Ademais, segundo Genette (2009, p. 123), a dedicatória “mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário”. No caso de *O peso do pássaro morto*, o que se tem é uma relação privada e simbólica, como se a obra se dedicasse a si própria num mesmo gesto performativo, quer seja para conferir autenticidade – na medida em que a autora é experimentada no assunto “pássaros mortos” –, quer seja para ilustrar tudo quanto se sucede após: trata-se de um romance, cuja história é sobre um pássaro morto. Pássaro real e metafórico, pois, de fato, Lucas mata um pássaro, e metafórico, pois a narradora-protagonista é uma espécie de pássaro que teve suas “asas cortadas”, seu voo suspenso.

A epígrafe retoma a imagem do pássaro; porém, não se trata mais de uma espécie específica – o canário –, mas de um pássaro cujo corpo coincide com o da própria materialidade do livro em que se localiza a epígrafe: o papel. Embora de papel, é um pássaro capaz de falar, que noticia que *o tempo dos beijos ainda não chegou*. É um arauto da frustração, da impossibilidade do amor – em certa medida, é o mesmo assunto do romance de Bei. Além disso, cumpre destacar que a epígrafe é um trecho extraído de um poema do livro *La destrucción o el amor* (1935), do poeta espanhol Vicente Aleixandre, vencedor do Nobel de Literatura em 1977. De acordo com Genette (2009, p. 135), em sua relação com o leitor, “a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto”. Ela, seria, portanto, o vestíbulo do livro, dando a ver ao leitor aquilo que ele pode esperar mais adiante. Genette diz ainda que esse elemento pré-textual exerceria algumas funções: 1) de comentário, esclarecimento e justificativa do título; 2) de comentário do texto, ressaltando-o de forma indireta; 3)

de simples presença, isto é, o efeito-epígrafe: “a sagração e a unção de uma (outra) filiação de prestígio. A epígrafe é por si só um sinal (que se quer índice) de cultura, uma palavra-passe para a intelectualidade” (GENETTE, 2009, p. 144). No caso de *O peso do pássaro morto*, ela cumpre essa tripla função, porquanto esclarece o texto na medida em que também elucida o título, além de servir como tentativa de consagração prévia, haja vista que se trata de dois versos de um autor galardoado com o Nobel. Todavia, mais que um “beija-mão” na tradição, o efeito-epígrafe assinala também, como diz Genette, “a época, o gênero ou a tendência de um escrito” (p. 144). Os versos escolhidos como epígrafe no romance de Bei exprimem que sua tendência, no plano temático, é a representação da impossibilidade do amor, enquanto, no plano formal, apontam para o gênero com que têm uma afinidade estrutural: a poesia. Logo, por mais que, na ficha catalográfica, o livro esteja classificado como “romance”, o leitor não deve lê-lo como um romance qualquer; afinal, há outros aspectos que ensejam um lirismo, como a capa e a epígrafe, por exemplo. Os elementos paratextuais atestam a hipótese já apresentada de que *O peso do pássaro morto* deve ser lido como um “romance lírico”.

Não apenas os paratextos editoriais, mas também outros traços da materialidade do livro ajudam a assegurar o lirismo desse romance. David Scott Kastan (2001, p. 4) afirma que “a literatura existe, em qualquer sentido útil, apenas e sempre em suas materializações, e estas são as condições de seu significado e não meramente os seus recipientes”.⁷ Mais que isso: “as formas específicas de concretização de um texto [...] não são externas ao significado do texto, veículos inertes concebidos apenas para sua transmissão, mas sim fazem parte da estrutura de significação de um texto” (p. 5).⁸ Essas “formas específicas” de como um texto se realiza dizem respeito ao papel, ao formato, ao *layout*, ao *design*, à tipografia etc. Isso significa que a materialidade não é algo acessório, mas condição para a significação e posterior interpretação: é a materialidade que determina o sentido. Para D. F. McKenzie (1986, p. 8), “as formas materiais dos livros, os elementos não verbais das notações tipográficas dentro deles, a própria disposição do espaço, têm uma função expressiva na transmissão

7 “[...] literature exists, in any useful sense, only and always in its materializations, and that these are the conditions of its meaning rather than merely the containers of it”.

8 “[...] the specific forms of a text’s embodiment [...] are not external to the meaning of the text, inert vehicles designed only for its conveyance, but rather are part of the text’s structures of signification”.

do significado”.⁹ Assim é que, em *O peso do pássaro morto*, além dos elementos paratextuais supracitados, a mancha tipográfica, a disposição das palavras na página e o próprio arranjo das frases como se fossem versos colaboram não somente para a significação, mas instauram um regime de leitura mais próximo da poesia que da prosa.

No ensaio “How to Read a Book”, de 1992, Jerome J. McGann diz algo a propósito da poesia moderna que é igualmente válido para o romance de Aline Bei. Para ele, na leitura, o olho não se move somente na direção linear: ele é simultaneamente um mecanismo de varredura e também um decodificador linear – basta lembrar de “Um lance de dados”, de Mallarmé, e dos *Caligramas*, de Apollinaire, e seu uso espacial da página. Em suas palavras,

Ler os poemas iluminados de Blake, ou qualquer jornal, é ser lembrado da importância crucial que as relações espaciais desempenham na estrutura dos textos. Os textos impressos em um jornal têm uma estrutura espacial muito diferente dos textos impressos em um livro, ou mesmo em uma revista. As diferenças são importantes porque envolvem códigos semióticos que os leitores vão decifrar – mais ou menos completamente, conscientemente ou não. Tais diferenças são claras para nós se, por exemplo, pensarmos em ler um texto (digamos, um poema) em um texto datilografado ou manuscrito, e ler o mesmo texto em um formato impresso e publicado. O espaço físico ocupado pelo texto é, em cada caso, muito diferente e evoca modos de leitura correspondentes (MCGANN, 1992, p. 113).¹⁰

Um texto poético, tradicionalmente, possui uma organização espacial diferente daquela de um texto em prosa: enquanto um poema é alinhado à direita ou no centro da página, tendo no verso o limite de sua extensão, na prosa o texto ocupa a página quase na totalidade, tendo como único limite as margens. Assim, nem é preciso recorrer a Mallarmé e ao uso funcional do espaço em branco, pois “toda poesia, mesmo em suas formas

9 “[...] the material forms of books, the non-verbal elements of typographic notations within them, the very disposition of space itself, have an expressive function in conveying meaning”.

10 “To read Blake’s illuminated poems, or any newspaper, is to be reminded of the crucial importance which spatial relations play in the structure of texts. Texts printed in a newspaper have a spatial structure very different from texts printed in a book, or even in a magazine. The differences are important because they involve semiotic codes which readers will decipher – more or less fully, and whether consciously or not. Such differences are clear to us if, for example, we think of reading a text (say a poem) in a typescript or a manuscript, and reading the same text in a printed and published format. The physical space occupied by the text is, in each case, very different and calls out correspondingly different modes of reading.”

mais tradicionais, solicita ao leitor que decifre o texto em termos espaciais e lineares” (MCGANN, 1992, p. 113).¹¹ Ler um texto, qualquer texto, requer do leitor que ele saiba decodificar espacialmente e linearmente, que ele perceba a funcionalidade do negrito, do itálico e da paragrafação a enfatizarem palavras ou frases, pois cada texto é “codificado visual e materialmente para diferentes públicos e diferentes propósitos” (p. 115).¹² A estratégia de leitura adotada diante de um texto em prosa deve ser diversa daquela de um texto poético; logo, um romance como *O peso do pássaro morto* insta do leitor a que ele decodifique o texto como romance e também como poesia: enfim, como um “romance lírico”. De acordo com McGann (1992, p. 113),

Mesmo o poema em prosa se comunica por meio de seu arranjo espacial. Quando o poema em prosa reintroduz de modo engenhoso uma aparência puramente linear no texto, paradoxalmente aumenta nosso senso da forma espacial da obra. Conscientemente ou não, os leitores de poemas em prosa reconhecem e decodificam essa espacialidade.¹³

A espacialidade do romance de Aline Bei pode ser observada na forma como é quebrada a linearidade do discurso em favor de uma prosa sincopada, muito próxima da poesia, quase emulando a ruptura do verso produzida pelo *enjambement*. E, se a fragmentação da narração, aliada à ruptura de qualquer continuidade temporal, cria lacunas na voz da narradora, a mancha tipográfica reproduz esse mesmo efeito, chamando a atenção para o espaço vazio da página.

¹¹ “But all poetry, even in its most traditional forms, asks the reader to decipher the text in spatial as well as linear terms.”

¹² “[...] is visually and materially coded for different audiences and different purposes”.

¹³ “Even the prose poem communicates through its spatial arrangement. When the prose poem artfully reintroduces a purely linear appearance into the text, it paradoxically heightens our sense of the spatial form of the work. Consciously or not, readers of prose poems recognize and decode that spatiality.”

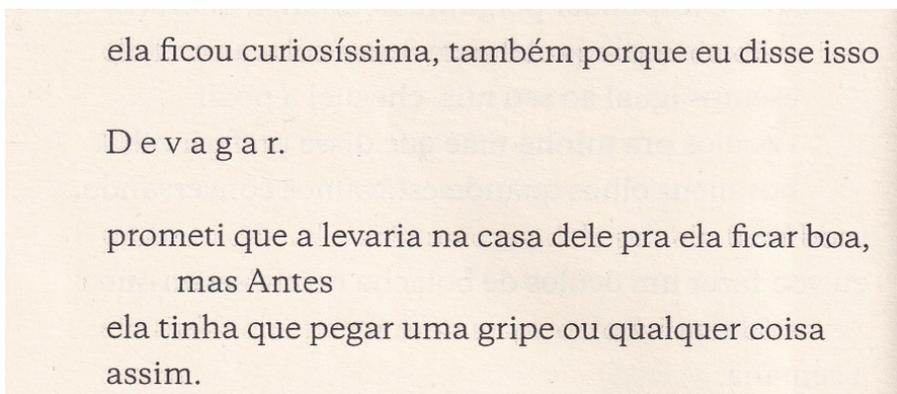


Figura 2: cópia de uma página do livro *O peso do pássaro morto*.
Fonte: Bei (2017, p. 12).

Na Figura 2, é possível observar também o uso criativo da tipografia pela autora, fazendo com que a palavra inscrita na página coincida tanto com o seu significado quanto com a própria diegese. Isso porque, além de estar isolado do restante do texto pelo branco da página, como se houvesse uma pausa em relação às demais palavras, “Devagar” é grafado com um espaço entre cada letra, realçando a vagarosidade com que a narradora a profere, mimetizando o aspecto de lentidão e morosidade que esse advérbio comporta. Em outro momento do romance, quando Lucas atira uma pedra com um estilingue contra um pássaro, constrói-se uma espécie de tríptico a descrever o movimento da cena; entretanto, em vez de imagens, o expediente ali usado consiste em buscar uma correlação entre o signo e seu referente, isto é, a palavra pedra, no desenho tipográfico da página, corresponde à própria pedra.

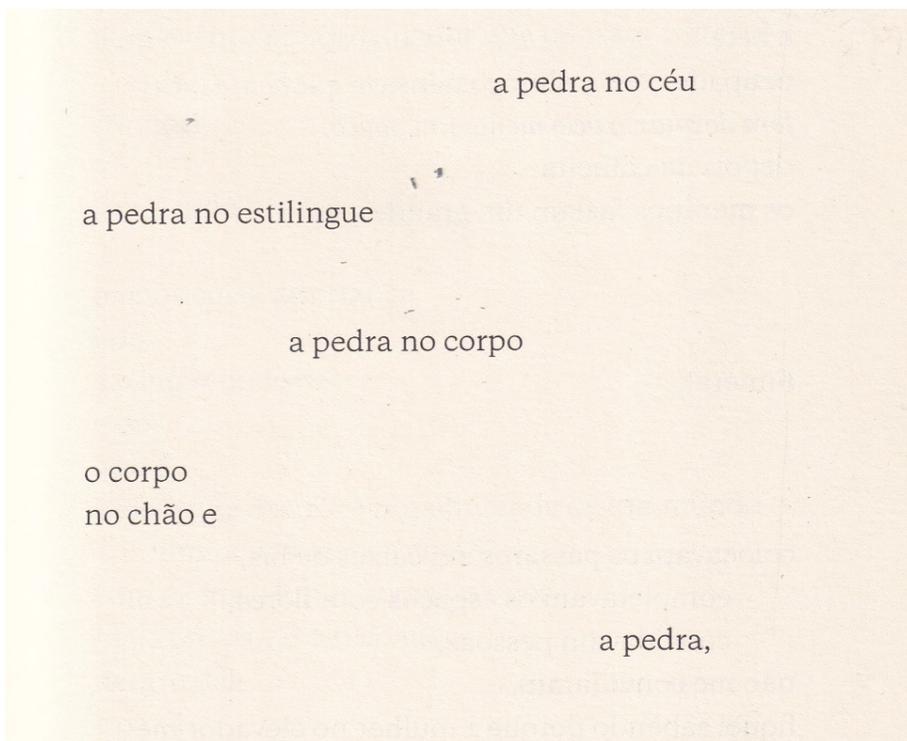


Figura 3: cópia de uma página do livro *O peso do pássaro morto*.
Fonte: Bei (2017, p. 83).

Como se vê na Figura 3, a palavra *pedra* aparece em quatro momentos: no céu (canto superior direito), no estilingue (superior esquerdo, um pouco abaixo), no corpo (centro da página) e isolada (canto inferior esquerdo). É como se a *pedra* no estilingue estivesse à meia altura, nas mãos de uma criança; em seguida, fosse atirada para o céu, onde atingisse o pássaro, e finalmente, após se chocar contra o frágil corpo do animal, restasse sozinha num canto. Já o corpo, após receber a pedrada, tem como destino o chão.

Essa disposição tipográfica que cria uma ilusão de movimento aparece também em outro momento (Figura 4): quando Lucas decide sair de casa e estudar em Ouro Preto – a página não apenas sugere uma cena de despedida na rodoviária em que ele acena de dentro do ônibus, enquanto ela espera do lado de fora na parte de baixo, mas também é metáfora do distanciamento entre mãe e filho.

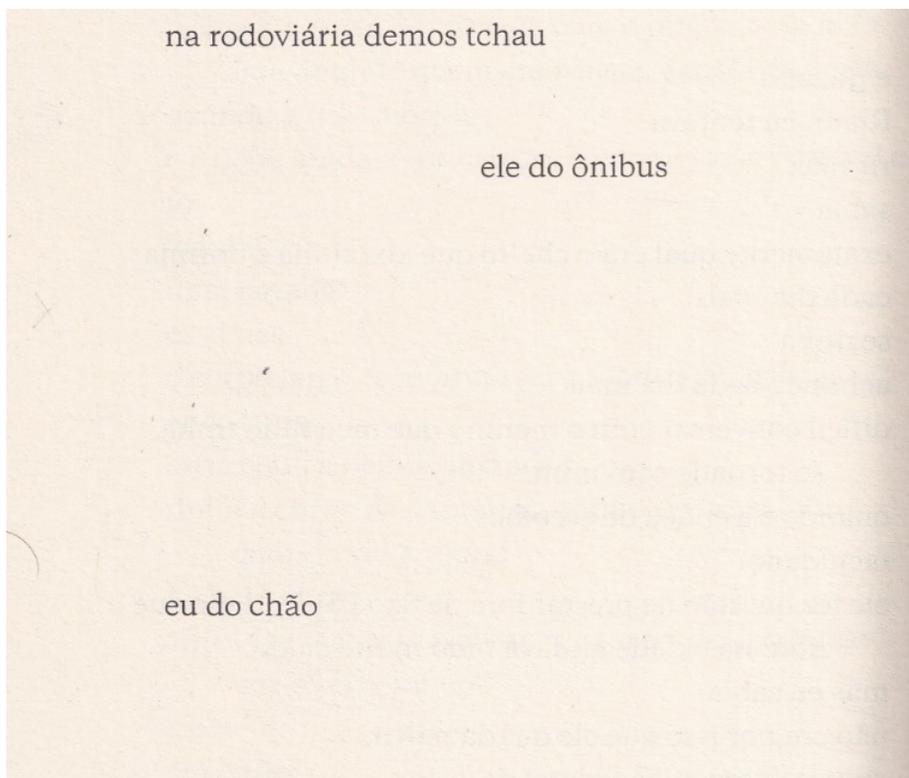


Figura 4: cópia de uma página do livro *O peso do pássaro morto*.
Fonte: *O peso do pássaro morto* (2017, p. 90).

Estabelecem-se as duas posições numa reta perpendicular em que Lucas encontra-se na parte superior (“ele do ônibus”) e a narradora-protagonista na parte inferior (“eu do chão”). O espaço em branco entre eles denota tanto a presença do ônibus, a distanciá-los fisicamente, quanto uma distância emocional, pois, em vez de estar junto à janela, ela se encontra afastada. Nesse caso, a mancha tipográfica representa, num nível material, a separação entre mãe e filho que é narrada na diegese, no nível da significação. A materialidade não apenas interfere, mas ajuda a criar o sentido: ela representa figurativamente as oposições que dominam o romance e possui uma função narrativa.

No ensaio “O meio do livro ou a reforma hermenêutica: materialidade e legibilidade de *Dom Casmurro*”, Abel Barros Baptista (2004, pp. 372-373) afirma que “a particularidade essencial está em que *Dom Casmurro* coincide materialmente (e quase completamente) com um livro que se apresenta no processo de se escrever, nisso consistindo a ficção

fundadora”. Isso se dá porque as temporalidades da narração e da inscrição se conjugam harmonicamente, de modo que cada recuo na diegese é previsto pelo narrador. Guardadas as devidas diferenças, algo parecido ocorre em *O peso do pássaro morto*, na medida em que, a despeito de a narradora-protagonista se valer do pretérito para narrar sua história (discurso épico), a sua voz é lírica, expressando-se no tempo presente. Uma vez que a narradora morre e, nas últimas páginas, muda-se o foco narrativo, já que é uma impossibilidade lógica que seja ela a narrar no presente fatos passados – a não ser que ela conte sua história do além-túmulo, como outro narrador machadiano. Além disso, percebe-se, com o passar dos anos – e dos capítulos –, uma mudança na dicção narrativa, ou seja, é como se uma criança de oito anos narrasse o capítulo “Aos 8”, uma adolescente, o capítulo “Aos 17”, e uma mulher adulta, o capítulo “Aos 28”, e assim sucessivamente. Nesse sentido, existe, à maneira da formulação de Abel Barros Baptista, uma coincidência entre *O peso do pássaro do morto* e o livro que se apresenta materialmente no ato da inscrição. Essa concomitância se apresenta mais clara nas Figuras 5 e 6:

a gente fugia
 de lá pra se esconder
 de novo, eu contava
 de novo
 até 30
 e a carla um fantasma
 nada dela em nenhuma escada,
 nem na lanchonete, nem na quadra e de repente
 ela me dava um

S U S T O

atrás da porta do banheiro quando eu
 ia fazer xixi já tão
 desistida, me chamava de:

- *Lenta.*

e corria
 se escondendo de mim no laboratório,
 na pedrona
 do pátio que a professora de história
 chamava de:

- *machu picchu.*

na portaria do colégio,
 eu atrás
 procurando os
 rastros
 e de repente

Figura 5: cópia de uma página do livro *O peso do pássaro morto*.
 Fonte: Bei (2017, p. 17).

Na Figura 5, nota-se, a princípio, o mesmo expediente da Figura 2, porquanto se lá a palavra “Devagar” era realçada pelo espaçamento, aqui se

tem a palavra “susto” em maiúsculas, marcando uma diferença em relação às demais palavras da página, além de estar centralizada – ao passo que o restante do texto se encontra alinhado à esquerda. Entre “ela me dava um”, “SUSTO” e “atrás da porta do banheiro quando eu”, são perceptíveis os espaços em branco a fim de isolar e destacar a linha do meio. Com efeito, a palavra “susto” em maiúsculas e centralizada possui, nesse contexto, uma função onomatopaica, como se graficamente estivesse a reproduzir o próprio susto. Em termos teatrais, o espaço da página deixa de ser diegético para se tornar mimético, pois o acontecimento – o susto – é percebido diretamente pelo leitor, dispensando a mediação do narrador, por mais que se dê por meio de uma palavra. Entre as páginas 17 e 18, o leitor, assim como a narradora-protagonista, toma um novo susto:

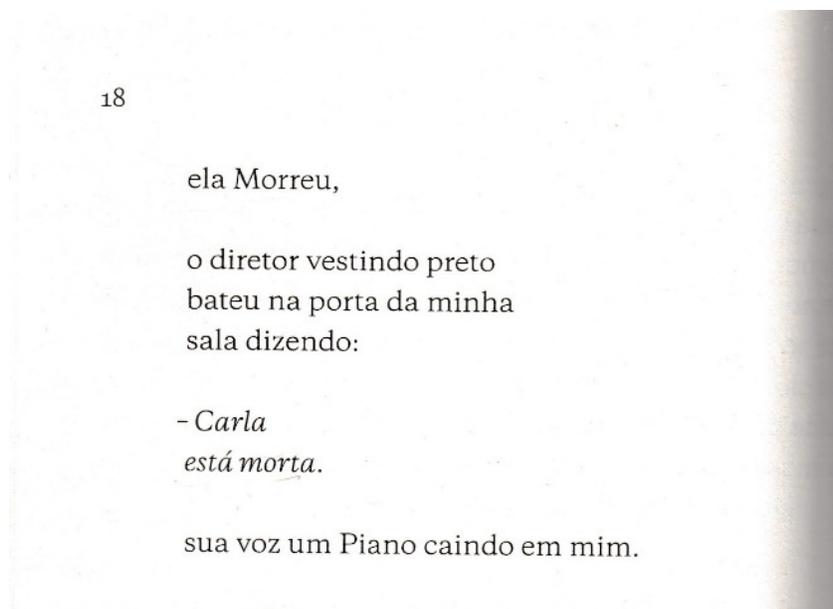


Figura 6: cópia de uma página do livro *O peso do pássaro morto*.
Fonte: Bei (2017, p. 18).

Ao tratar da materialidade do livro, Osvaldo Silvestre (2016, p. 135) diz que, além de ser uma espécie de paralelepípedo de papel, o livro implica uma ortopedia: “aquela que nos impõe o movimento de virar as páginas de modo a progredirmos da esquerda para a direita (na nossa cultura)”. Em *O peso do pássaro morto*, o mero gesto de virar as páginas para progredir na história acaba por criar significação, como se a diegese e a forma-livro

estivessem contidos num mesmo ato a se realizar no presente, como se a inscrição propusesse uma *performance* material. Isso porque, na página 17, a narradora conta que a brincadeira de se esconderem uma da outra para dar sustos era frequente: “a gente fugia/ de lá para se esconder/ de novo, eu contava/ de novo/ até 30” (BEI, 2017, p. 17). Daí, quando, ao final da página, ela diz: “na portaria do colégio,/ eu atrás/ procurando os/ rastros/ e de repente” (p. 17), a expectativa do leitor era que a palavra “susto” em maiúsculas fosse repetida ao virar a página; no entanto, o susto maior é que Carla não lhe pregou outro susto, mas sim morreu. Evidentemente, a morte de Carla já é prenunciada quando a narradora a caracteriza como “um fantasma”; porém, no movimento de varredura que o leitor efetua na leitura espacial antes de realizar a leitura linear, a mancha tipográfica induz o olhar a se deter na palavra “susto”, que surge centralizada no meio da página – ajustando-se à proporção áurea.

A relação entre materialidade e poesia pode ser observada também no emprego do *enjambement*. Em “Ideia da prosa”, Giorgio Agamben afirma que “nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*” (AGAMBEN, 1999, p. 30). Isso porque a prosa pode também criar imagens, possuir um ritmo ou mesmo uma métrica definida; porém, somente na poesia “é possível opor um limite métrico a um limite sintático”, ou melhor, o *enjambement* “é condição necessária e suficiente da versificação” (AGAMBEN, 1999, pp. 30 e 32). Embora Agamben fale de versificação, e não propriamente de poesia, o fato é que temos um elemento que permite distinguir entre um texto em prosa de um texto em versos.

No plano discursivo, a disposição dos períodos em versos quebrados pelo emprego do *enjambement*, além de reforçar um aspecto de poeticidade, criando uma “ideia de poesia” (AGAMBEN, 1999), demonstra a desconexão entre a sintaxe e a métrica – a despeito de se tratar aqui de um texto em prosa. Dito de outro modo: o *enjambement* interrompe a linearidade da narração ou dos diálogos, gerando elipses e não ditos. A frase se torna sincopada, interrompida. No entanto, não apenas o discurso da protagonista é tolhido, mas a própria existência. O mundo exterior interrompe constantemente o seu desejo.

Porém, o que chama mais a atenção é que todas as falas que não são da protagonista estão em itálico, ao passo que a narração, não. Há, assim, marcas textuais a assinalarem a diferença entre o discurso da narração e

o discurso das personagens, inclusive da própria narradora-protagonista, uma vez que, à diferença de sua narração, os seus diálogos aparecem também em itálico. Tal característica não é um virtuosismo técnico gratuito; ela cumpre uma função estrutural. Isso porque o conflito de *O peso do pássaro morto* se dá entre a narradora e o mundo em que ela está inserida, ou melhor, entre vida interior e vida exterior. E esse conflito já se dá a ver também na mancha tipográfica, pelo contraste entre a palavra enunciada e o espaço em branco da página.

O fato é que o itálico surge como índice do mundo exterior e de exteriorização da narradora. Não à toa, a sua redação intitulada “A cura não existe”, cuja íntegra aparece no capítulo “Aos 49”, está redigida em itálico. Quando ela se discursiviza – seja por meio dos diálogos, seja por meio da escrita –, o seu eu projeta-se para fora, isto é, ela se exterioriza. Na medida em que sua palavra se materializa (pela voz ou pela palavra impressa), ela se torna estranha a si mesma, alienando-se, recaindo na vulgaridade do mundo exterior e reprimindo a sua riqueza interior. Isso fica mais claro em suas falas algo mecânicas, sobretudo a partir da idade adulta. No capítulo “Aos 49”, falando com o chefe, ela diz: “– *é meu filho, doutor, eu preciso voltar*” (BEI, 2017, p. 68); reencontrando a mãe de sua amiga Paula: “– *manda um beijo pra ela*” (p. 69); interpelando o filho: “– *não vai me cumprimentar, lucas?*” (p. 73). No capítulo “Aos 37”, ao telefone com o filho: “– *é provável que dia 15/ eu trabalhe./ você entende, não é?*” (p. 93). Em termos heideggerianos, é como se ela recaísse na “falação” [Gerede]. No parágrafo 169 de *Ser e tempo*, Heidegger (2012, p. 232) afirma: “a falta de solidez da falação não lhe fecha o acesso ao que é público, mas o favorece. A falação é a possibilidade de compreender tudo sem se ter apropriado previamente da coisa”.

Trata-se, em outras palavras, de um “modo de ser da compreensão desenraizada de presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 231), um ser ausente de si mesmo, propenso à impessoalidade. Ou seja, estamos a falar de um discurso inautêntico, incapaz de comunicar verdadeiramente, uma vez que comunica aquilo que já é compreendido. Daí é que a narradora-protagonista, quando se exterioriza e recai na “falação”, limita-se a repetir clichês, lugares-comuns e falas anódinas ditadas pelo contexto de enunciação. Ao sair de si, materializando-se pela palavra, ela se torna desenraizada, arrastada pelo mundo. E aqui é um mundo hostil, sempre a lhe afastar de si mesma e a agredi-la. Ainda na infância, ela ouve insultos no colégio novo: “– *você/ não é bonita*” (BEI, 2017, p. 29). Quando compra

um tênis igual ao de Ana, a menina popular do colégio, os alunos riem-se dela e dizem: “- é cópia” (BEI, 2017, p. 30). Humilhada pela situação e apossada pelos demais, acaba por se mijar nas calças e novamente é hostilizada: “- *ela se mijou!*” (p. 30). Ao contar à mãe que seu desejo é tornar-se aeromoça quando crescer, tem sua vontade imediatamente reprimida: “- *perigoso*” (p. 33). Quando joga “aviõezinhos” de papel, é repreendida pelo pai: “- *você tá jogando papel lá na casa da dona/ Sônia?*” (p. 42). Quando o então namorado Pedro descobre que ela havia beijado outro menino, ele diz: “- *puta./ eu gostava de você, sua/ P u t a*” (p. 52). Enquanto ele a estupra, ofende-lhe novamente: “- *tá mijando em mim sua porca?*” (p. 59); “- *engole essa, vadia*” (p. 59). Já adulta, é ofendida de maneira passivo-agressiva pelos próprios pais: “- *como você tá magra, filha.// - você precisa arrumar um marido.// - mulher que não se cuida é pior que homem*” (p. 94).

Aliás, para além do fato de ser constantemente maltratada pelo mundo, cumpre ressaltar que a narradora-protagonista é uma das três personagens não nomeadas no romance, sendo as outras os seus pais. Embora ela seja a protagonista e narradora, jamais sabemos o seu nome, mas apenas como as outras personagens se referem a ela: “filha” (pela mãe), “mãe” (por Lucas), “tia” (pelos amigos de Lucas), “dona” (pelo frentista), “puta” e “vadia” (por Pedro), além do pronome “você”. Mesmo quando muda o foco narrativo, nas páginas finais do romance, ela não é nomeada: passa a ser chamada de “ela”. Assim, se, por um lado, a narradora-protagonista anula-se a si mesma quando se projeta para fora; por outro, ocorre um total apagamento de sua identidade pelo mundo exterior, e ela é reduzida à percepção do outro, bem como às funções sociais que exerce. O mundo é, portanto, antítese do eu: ela só existe autenticamente em sua vida interior. E o conflito entre vida interior autêntica e vida exterior inautêntica, entre o eu e o mundo, é, em certa medida, a tensão entre poesia e prosa – a qual é tão bem assinalada pela própria materialidade do livro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Parataxis. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 73-122.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

- ALFELD, Elisabete. Poética da rememoração: o processo criativo de *O peso do pássaro morto*. *Manuscrita*, n. 43, 2021, pp. 54-72.
- ARAMBURU, Diana. Revenge by Castration: Breaking the Narrative Thread of Rape in Maria-Antônia Oliver's Fiction. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, v. 41, n. 1, jun. 2017, pp. 1-18.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019.
- BAPTISTA, Abel Barros. O meio do livro ou a reforma hermenêutica: materialidade e legibilidade de *Dom Casmurro*. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui de Barbosa/Vieira e Lent, 2004, pp. 372-379.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Nós/Edith, 2017.
- BEI, Aline. Sobre os passos dados com o pássaro na mão. *Suplemento Pernambuco*, n. 148, jun. 2018, p. 3.
- ESTEVES, Natacha dos Santos; COQUEIRO, Wilma. “A cura não existe”: depressão, melancolia e suicídio no romance *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Revista Humanidades e Inovação*, v. 7, n. 17, 2020, pp. 107-116.
- FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the Book*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- MCGANN, Jerome J. How to Read a Book. In: *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 101-128.
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library, 1986.
- MESSIAS, Carlos. Saiba tudo sobre o novo romance de Aline Bei, autora do premiado livro *O peso do pássaro morto*. *Vogue*, 31 maio 2021. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2021/05/saiba-tudo-sobre-o-novo-romance-de-aline->

bei-autora-do-premiado-livro-o-peso-do-passaro-morto.html>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Maria do Rosário A.; ARRUDA, Aline Alves. O estupro em duas narrativas de autoria feminina contemporânea. *Criação e Crítica*, n. 29, 2021, pp. 145-160.

RAMOS, Rosane Carneiro. O não espaço em Wesley Peres: narrativas líricas em deslocamento. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, jan./jun. 2015, pp. 103-120.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Morte, violência e devastação em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Interdisciplinar*, v. 36, jul./dez. 2021, pp. 53-67.

SILVESTRE, Osvaldo. Back to the Future: o livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book. In: *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, pp. 107-162.

STEFANI, Mônica; SOUZA, Naíla Cordeiro Evangelista. A recepção brasileira ao romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei: uma breve análise. *Afluente*, v. 6, n. 17, jan./jun. 2021, pp. 314-332.

TOFANELO, Gabriela Fonseca; ZOLIN, Lúcia Osana. Do peso à libertação: duas visões da violência sexual na literatura contemporânea escrita por mulheres. *Travessias*, v. 14, n. 3, set./dez. 2020, pp. 64-76.

Recebido: 9/11/2022

Aceito: 23/4/2023

Publicado: 24/7/2023