



DESCENTRALIZAÇÃO E RENOVAÇÃO: *GAROTA, MULHER, OUTRAS*, DE BERNARDINE EVARISTO, À LUZ DA TEORIA BAKHTINIANA DO ROMANCE



DECENTRALIZATION AND RENOVATION: *GIRL, WOMAN, OTHER*, BY BERNARDINE EVARISTO, IN THE LIGHT OF BAKHTINIAN THEORY OF THE NOVEL

LUCAS JOSÉ DE MELLO LOPES

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 05/07/2021 ● APROVADO EM 17/09/2021

Abstract

This article focuses on the novel ***Girl, Woman, Other*** (2019), by Bernardine Evaristo. It aims to investigate the experimental form engendered by the author, who, from the insertion of free verses, enhances typical attributes of the novel genre to convey with new effects a content that aims for social meaning regarding contemporary issues of gender, sexuality and race. To this end, it performs an interpretive exercise under the perspective of Bakhtin's theory of the novel and feminist and post-colonial studies.

Resumo

Este artigo se debruça sobre o romance **Garota, Mulher, Outras** (2020), de Bernardine Evaristo. Objetiva investigar a forma experimental engendrada pela autora, que, a partir da inserção do verso livre, potencializa atributos típicos do gênero romanesco para veicular com novos efeitos de sentido um conteúdo que almeja significação social relacionada a questões contemporâneas de gênero, sexualidade e raça. Para tal, realiza exercício interpretativo à luz de conceitos da teoria do romance de Bakhtin e de estudos feministas e pós-coloniais.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Contemporary novel. Experimentalism. Bernardine Evaristo. *Girl, Woman, Other*. Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Romance contemporâneo. Experimentalismo. Bernardine Evaristo. *Garota, Mulher, Outras*. Bakhtin.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

O atestado de óbito do romance já foi assinado algumas vezes pela teoria e crítica literária. Em **Mutações da literatura no século XXI** (2016), Leyla Perrone-Moisés elenca teóricos que decretaram a morte desse gênero em diferentes momentos. Lukács, no início do século XX, disse que o romance se encerrara com Dostoiévski. Nos anos 50, Adorno viria também a apontar paradoxos na situação romanesca (a impossibilidade de narrar versus a necessidade de narrar) que encaminhariam essa forma literária ao fim.

As teorizações acerca do perecimento desse gênero partem de noções que tentam projetar acabamento sobre ele, negando perspectivas de evolução. Entretanto, uma teoria que aponta para outras conclusões é a de Mikhail Bakhtin, partindo do pressuposto de que o romance é o único gênero em devir, o “gênero em eterna procura, que está em eterno estudo de si mesmo, sempre redefinindo todas as suas formas constituídas” (BAKHTIN, 2019, p.110). Ao contrário dos outros teóricos, Bakhtin não conjecturou a morte do romance, mas a sua constante reinvenção.

É justamente por esse atributo constatado pelo pensador russo que, apesar dos agouros em sua direção, o romance segue prosperando na contemporaneidade em caminhos distintos, que ora apontam para a retomada de paradigmas narrativos tradicionais do gênero (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.36), ora se encaminham para o experimentalismo formal — como é o caso da obra **Girl, Woman, Other** (2019), de Bernardine Evaristo, vencedora do Booker Prize de 2019, traduzida para o português como **Garota, Mulher, Outras** (2020)¹, e objeto de análise deste artigo.

No romance de Evaristo, escritora anglo-nigeriana, doze personagens da Inglaterra contemporânea — onze mulheres e uma que se identifica com o gênero

¹ Utilizaremos as edições inglesa e brasileira no texto. Quando a análise recair em questões de uso da língua, citaremos a obra no original com a respectiva tradução no rodapé. Caso a citação apenas da tradução cumpra os objetivos de análise, citaremos apenas a edição brasileira.

neutro — têm suas trajetórias reveladas por uma forma estética peculiar: as linhas da prosa dão lugar a versos livres sem pontos finais, que se amontoam em pequenas seções separadas entre si por espaços em brancos, que se juntam em subcapítulos, os quais, por sua vez, formam capítulos maiores, cada um focado em uma das personagens.

Nesse sentido, este artigo objetiva investigar a constituição dessa forma engendrada por Bernardine Evaristo e os efeitos dela para a veiculação do conteúdo da obra, numa análise que pressupõe a inseparabilidade desses dois polos da criação artística. Partimos da hipótese de que a elaboração experimental de Evaristo é fruto da potencialização daquilo que Bakhtin (2015, p.124) constata como elemento especificador do gênero romanesco — o falante e a sua palavra. Em virtude disso, nossa análise se servirá do arcabouço da teoria bakhtiniana do romance para iluminar o corpus. Além disso, nalguns momentos lançaremos mão de reflexões dos estudos feministas e pós-coloniais, à medida que contribuirão para o desvelamento dos princípios condutores da criação de Evaristo.

Na primeira seção, realizaremos uma rápida retomada de apontamentos basilares da obra de Bakhtin, para em seguida partirmos para a análise da obra. Na segunda, observaremos de perto a macroestrutura do romance em questão, isto é, a sua organização mais exterior (divisões em partes, capítulos) para que, na terceira, voltemo-nos para a microestrutura, isto é, trechos específicos do romance reveladores dos procedimentos experimentais da autora. Nessa trajetória, articularemos esses atributos estruturais do romance à significação social a que ele aspira, observando como os valores axiológicos da obra se concretizam por meio da forma literária.

2. ALGUNS ASPECTOS DA TEORIA BAKHTINIANA DO ROMANCE

No mundo verboideológico, a língua única de um povo sofre a ação de forças centrífugas que a estratificam num heterodiscurso, isto é, linguagens socioideológicas que se constituem na forma de “dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades [...]” (BAKHTIN, 2015, p.30). Assim, na contramão da língua única, normativa, há um heterodiscurso social, repleto de linguagens ideologicamente² preenchidas.

Para Bakhtin, diferentemente dos gêneros cristalizados pela poética clássica, o romance se organiza a partir da vida social da palavra, da palavra “aquecida pelo calor da luta e das hostilidades” (BAKHTIN, 2015, p.122). É, portanto, do

² Para o Círculo de Bakhtin, ideologia não é apenas a “falsa consciência” de que falavam os marxistas, isto é, um disfarce da realidade social imposto por uma classe dominante a uma classe dominada. Na perspectiva bakhtiniana, a ideologia é vista dialeticamente a partir de dois polos: a ideologia oficial, que busca engendrar uma concepção única de mundo, e uma ideologia do cotidiano, que surge na comunicação do dia a dia do sujeito. Emerge desse embate a tomada de posição do sujeito em face do mundo, que se concretiza por meio dos signos linguísticos, sempre imersos num contexto sócio-histórico e enunciados de um lugar axiológico que revela a ideologia do falante (MIOTELLO, 2016, p.169-170).

heterodiscurso, da estratificação da língua, que surge o romance. Na definição do teórico, esse gênero se constitui enquanto “heterodiscurso social *artisticamente organizado*” (BAKHTIN, 2015, p.29, grifo nosso). Isso significa que devemos pensá-lo não como reflexo fiel da linguagem da vida, isto é, “dados linguísticos crus” (BAKHTIN, 2015, p.232), mas como elaboração estética que submete esse heterodiscurso concreto à dinâmica criativa do artista, o qual refrata³ seu projeto intencional no sistema de linguagens componentes do seu romance.

Um dos interesses de Bakhtin é o modo como o heterodiscurso se interioriza na forma romanesca. As reflexões apresentadas por ele são de suma importância para a análise de **Garota, mulher, outras**, porque nele a pulverização dos paradigmas tradicionais se associa à elaboração disruptiva que a autora confere ao heterodiscurso.

Segundo o teórico russo, é principalmente por meio das personagens que o heterodiscurso se insere no texto. Mesmo quando o romance superficialmente parece permanecer na língua única do autor, ainda há estratificação dessa língua pelo discurso dos heróis, que introduzem novos pontos de vista, acentos e avaliações à matriz intencional do romance, além de contribuir para determinar dissonâncias no estilo aparentemente fechado da obra (BAKHTIN, 2015, p.101).

É por isso que o herói, para Bakhtin, é a forma mais importante de falante do romance. Por trás de todas as linguagens representadas na urdidura romanesca, há uma imagem de falante em “trajes sociais e históricos concretos” (BAKHTIN, 2015, p.128). É dessa configuração localizada socialmente que exsurge a noção do falante no romance enquanto ideólogo e de sua palavra enquanto ideograma. Cada um carrega um ponto de vista acerca do mundo, o qual será colocado à prova no desenvolvimento da obra, à medida que se esbarra com outros ideólogos e

³ O verbo “refratar”, emprestado da Física, é utilizado com frequência na teoria da linguagem bakhtiniana. Em sua acepção comum, refere-se ao fenômeno por que passa a onda eletromagnética (a luz, por exemplo) ao atravessar meios ópticos distintos, que tem como consequência a mudança de velocidade e de comprimento da onda. Ao explicar o caráter dialógico da linguagem, Bakhtin concebe a palavra de um falante (e a intenção dessa palavra) como um raio, que, ao se direcionar ao objeto sobre o qual se refere, atravessa as diferentes “palavras, avaliações e acentos alheios” (BAKHTIN, 2015, p. 49) que cercam esse objeto. Assim, ao refratar o ambiente em torno do objeto, o raio-palavra “não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele” (BAKHTIN, 2015, p.51), isto é, numa interação com os enunciados alheios que versam sobre esse mesmo objeto. Assim como a onda eletromagnética se altera ao refratar, o raio-palavra também ganha novas tonalidades ao entrar nas teias dialógicas por meio da refração. Ao discutir o romance, Bakhtin observa que o autor — por mais que possa se expressar explicitamente no texto nalguns gêneros e personificar sem refração (ou seja, diretamente) suas intenções semânticas e axiológicas, como no romance humorístico inglês (BAKHTIN, 2015, p.80) — frequentemente se ausenta da expressão direta no texto, “permanece ele mesmo como que neutro em termos de linguagem” (BAKHTIN, 2015, p.99), criando narradores e personagens que possuem um horizonte verboideológico e linguístico distinto do seu. Nesses casos, as intenções do autor não estão explícitas no texto, mas se refratam, atravessam os diversos planos verboideológicos da obra — isto é, o discurso das personagens e do narrador. Esse projeto intencional do autor muitas vezes se torna perceptível ao se analisar a composição da obra como um todo, uma vez que, sendo ela fruto da consciência do autor, todos os discursos das personagens e do narrador estão no romance como “objeto da intenção do autor” (BAKHTIN, 2010, p.222). Isso significa que, por trás da enunciação do personagem ou do narrador, há a enunciação do autor, que torna intencionalmente a linguagem do outro num objeto do seu discurso. Assim, o autor fala “não na linguagem mas através da linguagem, através de um meio linguístico alheio” (BAKHTIN, 2015, p.98), seja ele dos heróis ou do narrador do romance.

ideologemas. O enredo do romance, assim, seria conduzido pela “revelação das linguagens sociais e ideologias, sua exposição e sua experimentação” (BAKHTIN, 2015, p. 164), ou seja, pelos falantes e seus universos ideológicos.

Da confluência dessa multiplicidade verboideológica do romance surgem os híbridos, isto é, enunciados que pela análise de seus elementos sintáticos e composicionais pertencem a um falante, mas no qual se encontram fundidas outras linguagens, estilos, universos axiológicos (BAKHTIN, 2015, p.84). Chocam-se, assim, não apenas indícios de linguagens distintas, mas sobretudo pontos de vista distintos.

Por mais que esse fenômeno da hibridização seja comum no discurso humano corrente, sendo um importante elemento de evolução das línguas, no romance ele se manifesta de modo consciente e intencional (BAKHTIN, 2015, p.157), por meio da presença da consciência linguística representadora — a do autor ou do narrador — e da consciência linguística representada — a da personagem. Um exemplo do *corpus* deste artigo pode nos auxiliar a melhor compreender o funcionamento das construções híbridas:

Yazz has a massive poster of Hendrix in her room *at uni* with his *crazy hair*, hippy headband, rippled chest, bulging crotch and electric guitar
a cultural signifier for all those who enter her room to instantly know *what kinda badass they dealin' wiv* (EVARISTO, 2019, posição 850, grifos nossos)⁴

Vê-se que o trecho destacado foi enunciado por uma voz que não faz parte da história, isto é, heterodiegética. Entretanto, ao falar sobre Yazz, uma jovem universitária dos anos 2010, o enunciado dessa voz narrativa passa a carregar traços da linguagem da personagem. No primeiro verso, há pequenos indícios linguísticos de Yazz no enunciado do narrador (a abreviação de “*university*” como “*at uni*”, o uso do adjetivo “*crazy*”, que denota um juízo de valor da jovem), como se a linguagem da personagem exercesse uma força sobre a linguagem da voz enunciativa. É o que Bakhtin chama de “zonas de heróis”: a esfera de influência que o herói exerce sobre o contexto da consciência que o representa (BAKHTIN, 2015, p. 107). O teórico russo, ao se referir a essas zonas, caracteriza-as pelas “invasões do discurso do autor por elementos expressivos (reticências, perguntas, exclamações do outro) alheios”, e continua: “A zona é uma região da ação da voz do herói, que, de uma forma ou de outra, se junta à voz do autor ⁵.” (BAKHTIN, 2015, p.102).

⁴ “Yazz tem um pôster enorme do Hendrix no quarto na universidade, com o cabelo maluco dele, lenço riponga na cabeça, gomos na barriga, entradinhas protuberantes na virilha e guitarra elétrica / um signo cultural para que todos que entrem em seu quarto saibam de cara com que tipo de garota fodona estão lidando” (EVARISTO, 2020, p. 60). Inevitavelmente, na tradução brasileira, perde-se um pouco da oralidade e, por conseguinte, da hibridização de linguagens que sinaliza a profunda heterodiscursividade do texto. Entretanto, é possível perceber os traços da linguagem de Yazz na mudança de dicção dentro da mesma oração: “maluco”, “garota fodona”, até mesmo o “entradinhas”, que, por mais que não esteja no texto original, faz-nos ouvir a voz de Yazz, especialmente pelo diminutivo.

⁵ Por que autor e não narrador? Como abordamos na nota de rodapé 4, para Bakhtin, há romances em que o autor se expressa diretamente sem que se crie um narrador com um horizonte verboideológico e

No segundo verso do trecho acima, vemos bem essa junção da voz do herói à do narrador. Há uma oração que, por mais que sintaticamente venha ainda vinculada à voz do narrador, parece estar entre aspas, principalmente na segunda parte, como se fosse dita por Yazz a uma amiga, o que se revela pelos traços do inglês oral (a ausência do verbo *to be* em “*they [are] dealin*” e a reprodução do som em vez da forma escrita normativa em “*wiv*”) e até mesmo pela dicção (“*what a badass*”), típica da idade de Yazz.

Essa orquestração das linguagens carrega sentidos interessantes para a constituição do romance. A hibridização ocorre não apenas entre a linguagem do narrador e a da personagem, mas também entre as linguagens das próprias personagens, à medida que elas se encontram. É nesse ponto que a mistura de linguagens se polemiza, pois os pontos de vista concretos de cada uma delas entram em confronto uns com os outros, nascendo daí a arena socioideológica que constitui o romance. Exploraremos esse tópico nas próximas seções, quando nos debruçaremos com acuidade na forma e no conteúdo da obra.

3. A MACROESTRUTURA

A macroestrutura de **Garota, Mulher, Outras** fundamenta-se num princípio de alteridade, já sinalizado no “Outras” que compõe o título. Se tomarmos as reflexões de Simone de Beauvoir em **O segundo sexo** (2016), veremos que o Outro, em diferentes contextos, sempre foi definido como o abjeto, o dominado pelo Um: “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro inessencial, o objeto” (BEAUVOIR, 2016, p.13). Se essa dinâmica de hostilidade entre as consciências é relativa na maioria das vezes, Beauvoir defende que, entre os sexos, reina o absolutismo: a mulher sempre permaneceu na condição de alteridade, o Outro inessencial.

Há ressalvas a essa afirmação de Beauvoir, principalmente no que toca à concepção da categoria “mulher” como una. Djamilia Ribeiro (2016), à luz do pensamento de Grada Kilomba, mostra que a pensadora francesa parte do pressuposto de uma mulher branca para definir esse absolutismo. Há situações, por exemplo, em que a mulher branca pode assumir-se como o Um: quando está diante de um homem negro ou de uma mulher negra. Esta, entretanto, é o Outro do Outro: “Por serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade.” (RIBEIRO, 2016).

Quando falamos que a estrutura de **Garota, Mulher, Outras** se fundamenta num princípio de alteridade, não nos referimos à atitude de hostilizar o Outro, mas de conferir-lhe importância. Podemos pensar esse conceito a partir de Bakhtin, que

linguístico distinto do seu. É o caso de exemplares do romance humorístico inglês, analisado por Bakhtin (2015) no terceiro capítulo do ensaio “O discurso no romance”. Isso não significa, entretanto, que a zona do herói se estenda apenas sobre o autor. Na verdade, é possível localizar seus efeitos sobre o discurso do narrador (quando há) e de outros personagens, na medida em que cada um deles exerce influência verboideológica sobre o outro.

percebe o outro (sem inicial maiúscula) como essencial para a constituição do sujeito, o qual, por sua vez, também é um outro para o outro, contribuindo para a sua definição: “Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros [...]. A princípio, eu tomo consciência de mim através dos outros.” (BAKHTIN, 2017, p.30). Inevitavelmente, esse processo se concretiza por meio da linguagem. Em quase todo enunciado “ocorrem uma tensa interação e uma luta da minha palavra com a palavra do outro” (BAKHTIN, 2015, p.151). O fato de se encontrar num mundo de palavras do outro exige do indivíduo a tarefa de compreendê-las, e é dessa incumbência (que chamaremos de alteridade) que surge a organização do romance em análise.

Garota, Mulher, Outras divide-se em cinco grandes partes. As quatro primeiras são segmentadas em três capítulos, cada um intitulado a partir do nome de uma das doze heroínas do romance, mulheres majoritariamente negras — e uma pessoa trans não binária — dos 19 aos 93 anos. Na quinta parte, há dois segmentos: *A festa* e *Epílogo*, nos quais muitas das personagens se cruzam. Começamos a apreciação da forma do romance a partir da divisão da sua macroestrutura, esmiuçada no Quadro 1:

Quadro 1 — Organização de **Garota, Mulher, Outras**

	Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4	Parte 5
Capítulo 1	<i>Amma</i> (1.1)	<i>Carole</i> (2.1)	<i>Shirley</i> (3.1)	<i>Megan/Morgan</i> (4.1)	<i>A festa</i> (5.1)
Capítulo 2	<i>Yazz</i> (1.2)	<i>Bummi</i> (2.2)	<i>Winsome</i> (3.2)	<i>Hattie</i> (4.2)	<i>Epílogo</i> (5.2)
Capítulo 3	<i>Dominique</i> (1.3)	<i>LaTisha</i> (2.3)	<i>Penelope</i> (3.3)	<i>Grace</i> (4.3)	

Fonte: Autores

Por mais que cada heroína tenha o seu segmento narrativo, no qual o seu ideologema é posto de modo mais evidente, vemos cada uma dessas falantes como outras nos capítulos que não lhes são próprios. É nesse engenho que reside a dinâmica de alteridade que sustenta a obra. Pode-se dizer que todas as heroínas são Outras para a sociedade, no sentido de que estão num patamar de submissão e inessencialidade para as dinâmicas patriarcais, heteronormativas e racistas. O romance, nesse sentido, tenta retirá-las desse patamar de alteridade (conforme concebida por Beauvoir) e colocá-las ao centro da narrativa, dispondo ao leitor trajetórias de vida que por muito tempo estiveram à margem. Faz isso, entretanto, desmembrando esse Outro — frequentemente posto numa única categoria — em indivíduos cujas identidades carregam intersecções de marcadores complexos da representatividade humana, tais como gênero, etnia, classe social e orientações sexuais, em contextos variados. Os nomes das personagens no topo de cada capítulo denotam a importância da individualidade dessas heroínas: estamos diante não de estereótipos de mulheres negras, personagens-tipo, mas, sim, de Amma, Yazz, Dominique e assim por diante.

Na quinta parte da narrativa, a autora consegue unir esses “eus” num todo coeso. Tal arremate reforça a ideia de que toda e qualquer individualidade se constrói a partir do outro, como bem ensina Bakhtin. As personagens, nesse sentido, definem-se a partir do seu contato umas com as outras na arena verboideológica do romance. Obviamente, nem sempre esse contato será amigável: se no capítulo de Carole o leitor encontra uma professora Shirley odiosa, que rouba o momento de glória de Carole, sua aluna, ao tomar para si o mérito de colocá-la em Oxford, no capítulo de Shirley conhecemos uma professora que sempre sonhou em revolucionar a vida de seus alunos, mas foi-se tornando rancorosa à medida que as dificuldades do sistema educacional apareciam em seu cotidiano. O leitor, assim, conhece as personagens não só pelas suas definições de si (que já são frutos da relação do indivíduo com o outro, vale lembrar), mas também pelo modo como as outras as veem, e passa a entrar nessa dinâmica de alteridade não só por compreender as identidades das personagens por diversos ângulos, mas também por formular as suas próprias concepções sobre elas. Não é apenas o discurso da personagem sobre si ou das outras personagens entre si que elaboram as distintas identidades da arena romanesca, mas também o discurso do leitor.

Em suma, uma primeira conclusão sobre a macroestrutura da obra: ela valoriza a individualidade das falantes do romance (mulheres-Outras para a sociedade), uma vez que guarda um segmento narrativo para cada uma, mas também ressalta a constituição dessa individualidade a partir do outro, haja vista que cada uma das personagens é vista e avaliada pelas outras.

Passemos a um segundo momento de análise, com foco na ordem em que as personagens estão dispostas na estrutura do romance. A primeira a aparecer é Amma. Esse seu posto logo na introdução não é gratuito: trata-se da heroína que nos parece mais próxima da categoria de protagonista. No ponto em que o romance se inicia, nas primeiras horas do dia em Londres, nalgum momento pós-2016⁶, ela, uma diretora de teatro que passou muito tempo à margem, anda pelas ruas da cidade em expectativa pelo grande evento daquele dia: a sua estreia no National Theatre, espaço privilegiado do teatro inglês, com uma peça sobre guerreiras amazonas lésbicas. Ao caminhar pelas ruas da cidade, relembra a sua trajetória como artista negra e lésbica da margem, os percalços que precisou enfrentar para chegar a este momento, em que o *mainstream* passa a aceitar sua visão criativa. Por meio dessas brechas da memória, passamos a conhecer a vida da personagem, da sua infância à fase adulta, de modo não linear, padrão que é seguido nos capítulos das outras heroínas.

A proximidade com a categoria de protagonista se dá pelo fato de em seu capítulo serem estabelecidas as linhas de conexão que trarão as outras falantes à estrutura da obra: Amma é mãe de Yazz (1.2)⁷ e amiga de Dominique (1.3) e Shirley (3.1). Yazz assistiu a uma palestra de Megan/Morgan (4.1), que é bisneta de Hattie (4.2) e tataraneta de Grace (4.3). Shirley é filha de Winsome (3.2) e professora na escola em que Penelope (3.3) atuou como diretora e Carole (2.1) — filha de Bummi (2.2) — e La Tisha (2.3) foram alunas. Além disso, é na festa (5.1) que se segue ao lançamento da peça de Amma que muitas delas se encontram.

⁶ Pelas pistas deixadas no texto, sabemos que o presente da narrativa se situa em meio às tensões do Brexit. Há menção também ao governo de Donald Trump nos Estados Unidos.

⁷ Números em conformidade com o Quadro 1.

Entretanto, importa perceber que as linhas são apenas estabelecidas no capítulo de Amma. É evidente que dali elas se distanciam mais e mais, de modo que é irrazoável atribuir a esta personagem o papel de protagonista como classicamente concebido pela tradição literária, isto é, como eixo ao redor do qual o enredo gira. Trata-se, portanto, de um romance descentralizado, que, em reação a eventuais forças centrípetas⁸ em sua estrutura formal — Amma de início parece ser essa força —, reage com forças centrífugas que formam novos centros de desenvolvimento diegético. Cada falante se ergue sobre seu próprio centro e apresenta novos pontos de vista para a narrativa, novos ideogramas.

Essa descentralização na estrutura da obra literária potencializa o sentido do conteúdo da obra, a sua esfera ideológica. Se observarmos as origens das personagens, veremos que todas elas são diaspóricas, isto é, estão hoje na Inglaterra em virtude do deslocamento de seus antepassados de colônias inglesas na África ou na região caribenha, em função das engrenagens colonizatórias. Como bem explica Thomas Bonnici (2009, p.278, grifo nosso), a diáspora se caracteriza pela “*dispersão de um ‘centro’ original para uma região distante*”, num processo que gera identidades híbridas que nem sempre se acomodam bem no espaço do outro.

As consequências dessa dispersão do centro são exploradas nas trajetórias de quase todas as personagens da trama de **Garota, Mulher, Outras**, mas as implicações identitárias desse processo ficam ainda mais em evidência no que toca à relação entre Carole (2.1), filha, e Bummi, mãe (2.2). Bummi saiu da Nigéria para a Inglaterra com seu marido na expectativa de encontrar uma vida mais estável, e só encontrou dificuldades, incluindo a morte do seu amado. Em meio aos percalços na nova terra, faz de tudo para manter viva a tradição nigeriana com Carole; esta, entretanto, à medida que supera os empecilhos que lhe são postos pela sua origem, indo para Oxford e tornando-se uma executiva financeira de um grande banco, afasta-se das raízes nigerianas. É o preço a pagar pela sua inserção na sociedade britânica.

A forma do romance, ao descentralizar a narrativa em doze personagens igualmente relevantes sem elevar uma delas ao posto de protagonista, ecoa o movimento diaspórico que está no conteúdo da obra, mas subverte as engrenagens de apagamento que atuam sobre esse movimento. O descentramento da narrativa, na contramão do aniquilamento das identidades por que passam algumas das personagens durante o romance, valoriza o que lhes é negado; preenche os espaços que foram apagados — “*put presence into absence*” (EVARISTO; SETHI, 2019)⁹, como diz a autora sobre o objetivo de sua poética.

Voltemos à ordem de disposição das personagens. Seguindo a parte 1 (ver Quadro 1), que se inicia com Amma, a segunda falante a se juntar à estrutura do texto é Yazz, sua filha. Ainda que divirjam entre si, o laço familiar as une. Após Yazz, quem ocupa o terceiro segmento da primeira parte do texto é Dominique. Ela, porém, distancia-se do vínculo familiar que havia entre as duas primeiras, sendo apenas

⁸ Bakhtin (2015) explica a dinâmica do mundo verboideológico por meio da ação das forças centrípetas e das forças centrífugas. Enquanto as primeiras tendem a um centro monopolizador, seja na língua, seja na ideologia, as segundas vão na direção contrária, gerando linguagens sociais distintas e discursos contra-hegemônicos. Utilizamos a metáfora das forças para pensar a estrutura do romance (gênero que, vale lembrar, é centrífugo por natureza).

⁹ “Colocar presença na ausência.” (tradução nossa)

uma amiga da família. Essa mesma estrutura se repete nas partes seguintes. Na segunda, Carole (2.1) e Bummi (2.2) são respectivamente filha e mãe, e a terceira falante é LaTisha (2.3), que foi amiga de Carole à época da escola, mas não seguiu o mesmo caminho de ascensão social da colega. O distanciamento não se dá mais apenas no âmbito familiar, como na parte anterior com Dominique, mas também no de classe.

Na terceira parte, temos Shirley (3.1) e Winsome (3.2), filha e mãe, ocupando as primeiras posições, e Penelope (3.3) no terceiro capítulo. O distanciamento de Penelope merece mais atenção. Ela é uma das personagens mais velhas do romance, com quase 80 anos, foi professora e diretora da escola onde Shirley trabalhou e Carole e LaTisha estudaram. O deslocamento mais evidente de Penelope diz respeito à sua raça: diferentemente das outras personagens do livro, ela se considera branca. Outro deslocamento diz respeito à sua origem: foi abandonada pelos seus pais biológicos na porta de uma igreja e adotada por pessoas com quem Penelope manteve uma relação de ressentimento. Se todas as outras personagens do livro têm suas origens exploradas em seus capítulos, Penelope permanece à deriva, pois sua raiz familiar é uma incógnita.

Na quarta parte, tem-se no primeiro capítulo Megan/Morgan (4.1), personagem que passa por um processo de identificação como gênero neutro e muda de nome; no segundo, em vez de termos sua mãe, conhecemos sua bisavó, Hattie (4.2), de ascendência afro-americana em virtude de seu pai e etíope em virtude de Grace (4.3), sua mãe, que ocupa o terceiro segmento narrativo desta parte. Percebe-se que o deslocamento que se dá aqui não se refere a um distanciamento familiar, já que Grace é da linhagem das duas que a antecederam na estrutura do romance. Ela, entretanto, nascida ainda no fim do século XIX, é a única das doze falantes que não está mais viva no presente da narrativa (tomamos como presente o dia da estreia da peça de Amma). Quando assume a voz narrativa totalmente e dispensa a voz heterodiegética que acompanha todo o romance — como é o caso do fim de seu capítulo, em que faz uma bonita declaração à sua mãe —, Grace parece enunciar de um patamar pós-vida. O seu distanciamento, diferentemente das terceiras personagens das partes anteriores (Dominique, LaTisha e Penelope), não se fundamenta na ausência de um vínculo familiar, de classe ou de raça com as outras falantes, mas na falta de um vínculo espacial: ela vem de um espaço transcendental.

Todos esses distanciamentos (de Dominique, LaTisha, Penelope e Grace), entretanto, são mitigados pela forma do livro, que aproxima as personagens na estrutura romanesca. É como se a autora quisesse mostrar que, para além dos laços familiares maternos, há outros fios que unem as pessoas e as transformam numa coletividade especial, mesmo com as diferenças que apontamos acima. É muito significativo que ao fim destas quatro partes conheçamos Grace, a mais distante, personagem que viveu o pós-escavidão. A obra, depois de levar o leitor por diferentes vivências através de um longo tempo, aponta-lhe: é daqui, deste espaço-tempo, marcado por relações de poder patriarcais, racistas e coloniais excludentes, que essas experiências partem. Do ponto de vista histórico, as linhas estabelecidas no capítulo de Amma não eram o ponto de partida, mas o de chegada. O que chega por meio dessas linhas ancestrais e se comunica a todas às vozes deste texto é o que Vilma Piedade (2017) chama de dororidade.

Ao criticar a ausência da interseccionalidade das primeiras ondas do feminismo, a pensadora brasileira, recuperando as constatações de Angela Davis de que gênero, classe e raça determinam distintas formas de opressão, propõe o termo dororidade para denominar as dores específicas das mulheres pretas, que não são abrangidas pelos laços de cumplicidade evocados popularmente pelo termo sororidade: “dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo. Contudo, quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo nessa dor. A Pele Preta nos marca na escala inferior da sociedade.” (PIEDADE, 2019, posição 131).

No romance de Evaristo, a dororidade é o elo entre as personagens. Tradicionalmente, a teoria literária concebe a intriga ou o enredo de uma narrativa como “um conjunto de acontecimentos singulares que se desenrolam de forma lógica e internamente encadeada, conduzindo, num determinado contexto, a um desenlace irreversível.” (REIS, 2018, p. 221). Em **Garota, Mulher, Outras**, entretanto, não há propriamente umnexo causal entre as ações das personagens que as leve a um desenlace irreversível; há apenas as suas vidas e suas cosmovisões. A noção de Bakhtin de enredo enquanto revelação e experimentação dos ideologemas das falantes conseguem explicar melhor o desenvolvimento da obra. De toda forma, o vazio deixado na estrutura deste romance pela ausência do nexocausal é ocupado pela dororidade. É ela que mitiga as distâncias e faz com que as vozes das personagens soem em conjunto no romance de Evaristo. Um som reverberante, que carrega a potência originada da dor¹⁰.

Esse conjunto de vozes-mulheres resgata a ancestralidade das Amazonas, guerreiras das sociedades matriarcais. A alusão a esse grupo é encontrada logo na primeira página do romance quando temos a informação de que a peça de Amma, “A última amazona do reino de Daomé”, estrearia no National Theatre naquela noite.

Seria Amma essa “última amazona”? Sua experiência como combatente feminina é posta à prova pela visão contemporânea de sua filha, Yazz. Esse desafio em promover abertura para o discurso do outro parece reforçar o fato de o romance não se satisfazer com um determinado entendimento de feminismo, por exemplo. Como sustentar uma compreensão fechada sobre o que vem a ser feminismo, uma vez que a humanidade está em constante processo de transformação? Para ilustrar essa plurivocalidade no romance, temos o diálogo entre mãe e filha (Amma e Yazz), revelando que a diferença de gerações já produz um salto na definição do que quer que seja — a exemplo do feminismo (coisa do passado):

Feminismo é coisa de manada, Yazz disse, para ser sincera mesmo ser mulher é ultrapassado hoje em dia, tivemos um ativista não binário na universidade chamado Morgan Malenga que me abriu os olhos, acredito que nós todos vamos ser não binários no futuro, nem homem nem mulher, que, de qualquer forma, não passam de performances de gênero, o que significa que as suas políticas para *mulheres*, *mãezinha*, vão se tornar redundantes e, falando nisso, eu

¹⁰ Como disse Piedade em evento realizado na UFRJ em julho de 2020, dororidade “é a dor que se transforma em potência” (MATTOS, 2020).

sou humanitarista, o que está num plano muito mais avançado do que o feminismo (EVARISTO, 2020, p. 49).

Na parte 5, dividida em dois segmentos — *A festa* (5.1) e *Epílogo* (5.2) —, não há mais distâncias. Até mesmo o terceiro capítulo, que sempre apareceu nas partes anteriores com foco numa personagem deslocada, desaparece nesta última seção do romance. No primeiro momento, *A festa*, acompanhamos os eventos que sucedem à estreia da peça de Amma. Estão nele a diretora de teatro, Caroline, Shirley e Morgan (personagens que ocuparam a primeira seção em suas respectivas partes), além de Yazz e Dominique. Conhecemos também personagens masculinos do círculo de Amma, como Roland (pai de Yazz) e Sylvester, ambos amigos de longa data. É o momento em que a arena socioideológica do romance se exaspera, com diferentes pontos de vista em jogo de modo mais evidente.

No *Epílogo*, há o encontro entre duas personagens: Penelope (3.3), aos 80 anos, e Hattie (4.2), aos 93. Ambas, sem nenhum conhecimento uma da outra, realizaram um teste de ancestralidade genética: Penelope para descobrir sua verdadeira origem (afinal, ela havia sido abandonada pela mãe biológica numa igreja) e Hattie para saber mais de sua mãe, Grace, que era metade etíope. O teste, entretanto, termina por revelar que Penelope é a filha que Hattie teve durante a adolescência, mas foi obrigada a abandonar por pressão dos pais. A ancestralidade de Penelope, que foi um tema deixado em aberto em seu capítulo (3.3), encontra uma resolução.

É um momento de choque para ambas, mas especialmente para Penelope, que, por se considerar branca e ter posicionamentos racistas e xenofóbicos, não esperava ter origens africanas em sua genética. O choque, entretanto, abre espaço para uma emoção pautada na alteridade e na ancestralidade, como nos mostram os últimos versos da obra:

como ela estava errada, as duas estão chorando, e é como se os anos
estivessem regredindo bem rápido até que a vida vivida entre eles
não existisse mais
não tem a ver com sentir alguma coisa ou com palavras ditas
tem a ver com estar
juntas. (EVARISTO, 2020, p.493)

Os anos regridem da mesma forma que a estrutura do livro faz com o tempo, indo de um momento a outro com fluidez; a distância entre as mulheres-Outras também se abranda. Estão juntas no último verso não só Penelope e Hattie, mas todas as personagens do romance. É o projeto ideológico da autora, pautado na comunhão do que ela chama na dedicatória de “família humana” (EVARISTO, 2020, p.5), refratando-se na composição da obra. *A fusion fiction*, como Evaristo denomina a sua forma literária (EVARISTO; SETHI, 2019), avança dispositivos narrativos (a segmentação da estrutura, a montagem das partes) que contribuem para o delineamento de personagens vivas, cada qual com uma experiência ontológica modeladora de um ponto de vista sobre o mundo, mas que se fundem num conjunto

que, valorizando as diferenças entre cada uma das componentes, deixa entrever o fio que as une.

4. A MICROESTRUTURA

Vimos que a alteridade e a dororidade constituem princípios coordenadores da macroestrutura de **Garota, Mulher, Outras** — elementos que, trabalhados tanto na forma como no conteúdo, fundamentam-se no encontro das falantes que compõem o romance. Nesta seção, observaremos a microestrutura da obra: a construção de suas frases, seus parágrafos. É aí onde reside o experimentalismo mais evidente da obra de Evaristo. Em entrevista (EVARISTO; SETHI, 2019), a autora afirma que a sua forma de elaboração literária parte de um gesto de contracultura e liberdade. A forma do romance tradicional, segundo ela, limita suas possibilidades de adentrar as personagens e seguir o fluxo temporal desordenado que estrutura a obra. É na sua *fusion fiction*, forma não convencional, que ela encontra o espaço propício para desenvolver as vidas de personagens que desafiam a ordem convencional do patriarcado e do racismo.

O primeiro ponto a destacar é a transfiguração das linhas convencionais da prosa romanesca numa unidade organizacional que se aproxima do verso. Há romances clássicos que foram escritos em verso, como **Ievguêni Oniéguin**, de Púchkin. Entretanto, eles trabalham majoritariamente com formas rígidas de versificação, enquanto o que vemos em **Garota, Mulher, Outras** é a incorporação do verso livre sem pontos finais, típico da poesia lírica contemporânea, fruto daquilo que Bakhtin chama de romancização dos gêneros clássicos. Como o romance canibaliza as formas literárias puras, ele contribui para que estas tenham sua estabilidade fragilizada e suas composições renovadas, potencializando sua plasticidade (BAKHTIN, 2019). É desta maneira que o verso do poema, a partir principalmente dos simbolistas e decadentistas franceses (MOISÉS, 2013, p.483) do fim do século XIX — o século de consolidação das convenções do romance, vale lembrar —, liberta-se de suas amarras históricas, abrindo espaço para a irregularidade de sílabas.

Há uma espécie de ironia no experimento de Evaristo: ela traz para o romance uma forma específica — o verso livre — que o próprio gênero romanesco contribuiu para sistematizar nos gêneros poéticos; isto é, a semente do que se realiza aqui já estava no interior da forma romanesca, mas precisou ser germinada em outros gêneros para que retornasse ao seu solo inicial.

Esse retorno, obviamente, contribui para a renovação do romance, porquanto aquilo que a autora realiza a partir da liberdade adquirida com o verso livre não encontraria espaço de concretização nas formas convencionais da prosa romanesca. Ele permite um movimento fluido entre consciências, vozes, tempos, que acentua os atributos tradicionais do romance, como a inserção do heterodiscurso e a hibridização de linguagens.

Observemos a abertura do romance:

Amma
 is walking along the promenade of the waterway that bisects her
 city, a few early morning barges cruise slowly by
 to her left is the nautical-themed footbridge with its deck-like
 walkway and sailing mast pylons
 to her right is the bend in the river as it heads east past Waterloo
 Bridge towards the dome of St Paul's
 she feels the sun begin to rise, the air still breezy before the city
 clogs up with heat and fumes
 a violinist plays something suitably uplifting further along the
 promenade
 Amma's play, *The Last Amazon of Dahomey*, opens at the National
 tonight

she thinks back to when she started out in theatre
 when she and her running mate, Dominique, developed a
 reputation for heckling shows that offended their political
 sensibilities [...] (EVARISTO, 2019, posição 35).¹¹

O primeiro contato que temos com a obra é pela narradora heterodiegética¹². É ela quem traz ao texto as personagens, representando as suas consciências. A sua linguagem é formal, sem se elevar num tom solene, servindo nesse momento a uma descrição quase objetiva. Todavia, o primeiro verso, com apenas o nome “Amma”, sinaliza o foco da narradora na personagem. Mesmo descrições externas da cidade partem do movimento da heroína, como podemos ver pelo “*her city*”, “*her left*”, “*her right*”. Aos poucos, essa focalização se internaliza, e a narradora passa aos sentidos de Amma (“*she feels the sun*”) e às suas impressões (a música “*suitably uplifting*” da violonista).

O anúncio de que a peça da personagem estrearia naquela noite no National Theatre é seguida por um espaço vazio, que se repete várias vezes na narrativa com funções distintas. No segmento trazido, ele serve para estabelecer um contraste entre o verso que o antecede — o auge de Amma com a sua estreia no National Theatre — e o que o sucede — o retorno ao início da trajetória no teatro. É dessa maneira que a narradora caminha de modo não linear para apresentar ao leitor a

¹¹ “Amma / está andando pelo passeio do canal que divide a cidade, algumas barcas navegando lentamente nas primeiras horas da manhã / à esquerda está a passarela de inspiração náutica com tábuas estilo convés e torres tipo mastros / à direita está a curva do rio que se volta para o leste depois da ponte de Waterloo em direção ao domo da catedral de St. Paul / ela sente o sol começar a se erguer, no ar ainda há uma brisa antes de a cidade ficar entupida de calor e fumaça / uma violinista toca alguma coisa devidamente inspiradora mais adiante no passeio / a peça de Amma, *A última amazona do reino de Daomé*, estreia no National Theatre esta noite // ela pensa na época em que começou no teatro / quando ela e a companheira de militância, Dominique, se tornaram conhecidas por interromper apresentações que ofendiam sua sensibilidade política” (EVARISTO, 2020, p. 9).

¹² Por mais que se trate de voz narrativa heterodiegética, normalmente tida como neutra ou masculina pela teoria literária, preferimos referir-nos a ela no feminino, em consonância com o projeto estético de Evaristo, o qual se pauta primordialmente em vozes femininas. Não confundimos, entretanto, a figura da narradora (elemento textual, criação literária) com a da autora empírica (Bernardine Evaristo, pessoa física).

história daquelas personagens. A fragmentação do texto — não só na quebra dos versos (que no trecho acima contribui para a construção espacial da narrativa, com a disposição dos elementos à esquerda, à direita e à frente da personagem em versos distintos), mas também na inserção dos espaços vazios — remete à descontinuidade da consciência, sempre em movimento pela irrupção da memória. Se em romances clássicos de fluxo da consciência os parágrafos se estendem por páginas na tentativa de mimetizar a ininterrupção dos movimentos mentais, o texto de Evaristo se pulveriza para imitar a fragmentação desses movimentos, os saltos de um local a outro a partir da memória (elemento presente também no conteúdo da obra, se pensarmos nas questões de memória familiar e ancestralidade).

A linguagem da narradora, por mais que se situe num tom de formalidade, deixa-se influenciar pela linguagem das personagens. A forma de Evaristo, descentrada, não permite que a voz heterodiegética permaneça no posto de enunciação a todo momento. Nesse sentido, as construções híbridas ganham ainda mais espaço no texto, com contornos próprios do estilo livre deste romance, como no trecho a seguir, em que Megan/Morgan, a personagem que passa a se identificar com o gênero neutro, escuta sua mãe, Julie, conversar com Hattie (chamada de GG pela bisneta) sobre os comportamentos de “*tomboy*” que a filha tinha durante a infância: “Megan was eavesdropping at the kitchen door (bad habit), heard GG tell Mum not to be so silly, Julie, I myself roamed wild as a child” (EVARISTO, 2019, posição 5053, grifo nosso)¹³.

O verso livre se inicia com a voz da narradora; entretanto, ao nos contar o que Megan ouviu GG dizer à sua mãe, o discurso indireto (“*not to be so silly*”) passa rapidamente para o direto (“*so silly, Julie...*”). O “*so silly*” é uma expressão bivocal — como ensina Bakhtin (2015, p.113), “ela serve ao mesmo tempo a dois falantes” —, enunciada tanto pela narradora como pela personagem; antes da expressão, havia apenas a voz da primeira; depois, apenas a fala da segunda, como fica evidente pelo vocativo e pelo pronome da primeira pessoa sem nenhuma demarcação típica de discurso direto (aspas, travessão).

Todavia, a hibridização não se concretiza apenas nessa transição entre discursos. Todo o trecho anterior, por mais que enunciado pela narradora, está imerso na zona de influência de Morgan: o “*bad habit*” parece ser uma advertência que ela escutava da mãe; o “*Mum*” em vez de “*Mom*” ou “*Mother*” (que é a forma utilizada pela narradora quando se encontra em sua linguagem formal) traz uma ideia de proximidade; e mesmo a referência a Hattie como “GG” e não pelo seu nome, como acontece no capítulo 4.2, denota uma intimidade que é da personagem focal (Megan) e não da narradora.

Por vezes, essa narradora permanece numa interseção entre duas zonas de heróis. É o caso do momento em que Shirley, ainda professora, e Carole, agora banqueira, reencontram-se na festa (5.1):

agora, [...], uma mulher caminha em sua direção, alguém que ela não via fazia... quanto tempo?
ah, merda!

¹³ “Megan estava espionando na porta da cozinha (mau hábito), ouviu GG dizer para a mãe deixar de ser boba, Julie, eu mesma fui uma criança criada solta” (EVARISTO, 2020, p.340).

ah, puta merda!
 é a *sra. King*
 não a via desde que terminou a escola com dezoito anos
 o que diabos ela está fazendo aqui? [...]

e aí se segue um silêncio tão longo que se torna terrivelmente constrangedor, as duas mulheres com expressão carrancuda uma para a outra
Shirley termina com aquilo, bem, bom te ver depois de todo esse tempo, Carole
 sim, prazer em te ver também, responde Carole, e olha dentro dos olhos da *sra. King* esperando um brilho diabólico, em vez disso eles estão úmidos, ela está chateada? ela parece triste, magoada, será que a *sra. King* tem mesmo sentimentos? (EVARISTO, 2020, p.458-461).

Quando Carole vê Shirley, o texto se quebra com seu espanto — eis uma possibilidade aberta com o verso livre. Em meio às exclamações, vemos como ela nomeia a sua antiga professora: Sra. King. Enquanto a conversa se desenvolve, a narradora, ao se referir à professora, ora o faz com “Shirley”, ora com “Sra. King”. Essa variação decorre do encontro das zonas de linguagem das duas personagens, influenciando a voz externa que narra o romance. O choque, nesse sentido, acontece não apenas no plano do conteúdo, mas também no da forma do romance. É graças a esse entrecruzamento de zonas que o rancor existente entre as duas personagens se transforma em solidariedade e compreensão.

Quando as zonas das personagens se acirram e elas entram em choque ideológico, a narradora quase desaparece, e o texto passa a se arquitetar apenas com o discurso direto das falantes, sem indicativos como aspas ou travessão. É o que acontece no fim do capítulo *A festa*. Amma e Dominique, na madrugada após a estreia da peça, em meio a uma conversa sobre a trajetória de cada uma, discutem sobre o feminismo. Elas, aos 50 anos, veem um quadro distinto do passado: se antes o feminismo era um movimento difamado pela mídia, agora estava no centro do *mainstream*, às vezes esvaziado pela lógica capitalista. Dominique traz à tona a inclusão das mulheres trans nas reivindicações, atitude com a qual não concorda. Ela conta que, quando organizou um festival para “mulheres-nascidas-mulheres”, recebeu ataques virtuais dos “encrenqueiros trans”, numa campanha organizada por Morgan e seus milhares de seguidores. Amma, então responde:

Dom, você é tão engraçada, ahn, encrenqueiros? protesto? isso não te lembra nada? a gente teria infernizado essas pessoas no Twitter se isso existisse quando a gente era jovem, dá pra imaginar? e a comunidade trans tem o direito de lutar pela causa dela, você precisa abrir a mente pra isso ou corre o risco de se tornar irrelevante, tive que reajustar totalmente a minha maneira de pensar tendo uma filha “antenada” que gosta de me educar mais do que qualquer outra coisa, em todo caso tenho certeza que muitas

dessas heroínas feministas adoram você por lá, aposto que você é um ímã de gatinhas
 não sou uma gatinha pra elas, Ams, sou da velha guarda ultrapassada que é parte do problema, elas não me respeitam
 então você precisa conversar com elas, Dom, e devemos comemorar porque muito mais mulheres estão reconfigurando o feminismo e porque o ativismo popular está se espalhando como fogo e milhões de mulheres estão acordando para a possibilidade de tomarem posse do nosso mundo como seres humanos de pleno direito
 como podemos ser contra isso? (EVARISTO, 2020, p.478)

É interessante perceber como a aceitação de Amma para as novas configurações do feminismo está associada ao ideologema de outra falante do romance: sua filha. Ainda que não tenhamos a voz direta de Yazz no trecho, a sua cosmovisão — que já havia sido exposta anteriormente — está presente na voz da outra. Ao tentar fazer com que Dominique compreenda o ponto de vista contrário ao seu, Amma evoca o passado encenqueiro da personagem: não seriam essas novas feministas herdeiras da luta que as duas empreenderam no passado? O incômodo que Dominique sente não viria de uma recusa a ouvir essas novas vozes e suas reivindicações, da mesma forma que, no passado, grupos estabelecidos se incomodavam com ela?

O verso “como podemos ser contra isso?” encerra o capítulo *A festa*. Lembremos do ensinamento de Bakhtin (2010, p.222): todos os discursos das personagens e do narrador estão no romance como “objeto da intenção do autor”. Por trás do questionamento de Amma, portanto, há o “segundo plano intencional e acentual” (BAKHTIN, 2015, p.99) de Evaristo, que, nesse momento quase derradeiro da obra, parece emergir com mais evidência ao leitor. A pergunta de Amma isola-se num verso, como se a autora quisesse destacá-la do discurso da personagem. Por trás dele, Evaristo também nos pergunta: como podemos ser contra o pluralismo que fundamenta a humanidade?

É um chamado para a união em torno da diferença. Essa convocatória, entretanto, não vem num discurso autoritário. Pelo contrário: o verso é uma pergunta. Enquanto todos os outros 13 capítulos se encerram com pontos finais (usados poucas vezes no romance, vale lembrar), este se fecha com uma interrogação. Evaristo não pretende impor o seu ideologema e desconsiderar as cosmovisões das personagens e a do leitor. É difícil, entretanto, recusar a proposta da autora. Como uma maestra que valoriza a discordância das vozes que rege, ela, por meio da construção de uma forma literária livre, elaborada a partir da alteridade e da compreensão da dor do outro, consegue nos convencer.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Experimentar com a convenção narrativa pode levar a resultados desastrosos, especialmente quando o ímpeto de ruptura não advém das

necessidades da história que se pretende contar. **Garota, Mulher, Outras** não incorre nesse problema. A sua forma peculiar se alinha ao seu conteúdo. O romance, por se propor a abordar 12 heroínas marginalizadas, concretiza-se por meio de uma estrutura descentralizada que subverte os mecanismos responsáveis por invisibilizar essas personagens no meio social.

Os princípios de alteridade e dororidade que conectam essa grande quantidade de falantes na macroestrutura da obra se potencializam na microestrutura, uma vez que a flexibilidade dos versos livres permite que o texto deslize com fluidez entre as linguagens e cosmovisões de cada personagem, de modo a permitir que delas se aproxime o leitor. Por trás dessa estrutura híbrida, que traz à prosa romanesca o verso das formas poéticas, encontram-se ainda as características basilares do romance constatadas por Bakhtin — como o heterodiscurso, o falante e a sua palavra, as zonas de heróis —, mas renovadas pela força estética de Evaristo, que refrata seu projeto ideológico na composição do livro.

Depois de guiar o leitor em meio a uma dispersão de vozes que provocam umas às outras, a autora ressalta a convergência dessas individualidades fragmentadas numa humanidade plural, unida pela diferença. A última parte do livro funciona como uma tela que acolhe todos os desenhos que formam o romance, sem distâncias. Dos diálogos trocados na festa depreende-se uma memória viva e multifacetada das personagens. O teste de ancestralidade genética no epílogo, por sua vez, funciona como a argamassa do mosaico, preenchendo as lacunas que ainda poderiam restar nessa composição.

Frutos de uma árvore genealógica global, quem somos nós e quem são os outros, senão uma grande família? O projeto da autora, exposto na obra não como um manifesto, mas como uma peça literária bem-elaborada, parece ser uma realidade na qual as diferenças são as peças principais para que nos conectemos uns aos outros.

Como podemos ser contra isso?

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Gen Editora, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. O romance como gênero literário. *In: Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Millet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

EVARISTO, Bernardine. **Girl, Woman, Other**. Londres: Penguin Random House UK, 2019. E-book.

EVARISTO, Bernardine. **Garota, Mulher, Outras**. Tradução de Camila von Holdefer. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

EVARISTO, Bernardine; SETHI, Anita. Interview, Bernardine Evaristo: “I want top put presence into absence”. [Entrevista] **The Guardian**, Londres, 27 abr. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/27/bernardine-evaristo-girl-woman-other-interview>. Acesso em: 17 maio 2021.

MATTOS, Andressa. Dororidade é a ‘dor que se transforma em potência’, diz Vilma Piedade. **Mídia Ninja**, [S.l.], 16 jul. 2020. Disponível em: <https://midianinja.org/news/Dororidade-e-a-dor-que-se-transforma-em-potencia-e-tambem-a-dor-e-nem-sempre-delicia-de-se-saber-quem-e-diz-vilma-piedade/>. Acesso em: 18 maio 2021.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. E-book.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

RIBEIRO, Djamila. A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher. **Blog da Boitempo**, [S.l.], 07 abr. 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/>. Acesso em: 12 maio 2021.

Para citar este artigo

LOPES, L. J. de M.; ARAÚJO, R. B. de. Descentralização e renovação: Garota, Mulher, Outras, de Bernardine Evaristo, à luz da teoria bakhtiniana do Romance. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 7, 2021, p. 140-159.

Os autores

LUCAS JOSÉ DE MELLO LOPES é mestrando em Estudos da Linguagem, com foco em Literatura Comparada, na UFRN. Bolsista CAPES.

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO é doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas na UFRN, atuando no Curso de Letras-Inglês e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma universidade.