

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ANA PAULA DRUMOND GUERRA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA AUTOBIOGRAFIA:
FEIA, DE CONSTANCE BRISCOE**

São Paulo

2010

ANA PAULA DRUMOND GUERRA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA AUTOBIOGRAFIA:
FEIA, DE CONSTANCE BRISCOE**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lílian Lopondo

**São Paulo
2010**

ANA PAULA DRUMOND GUERRA

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA AUTOBIOGRAFIA:
*FEIA, DE CONSTANCE BRISCOE***

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação *Stricto Sensu* em Letras
da Universidade Presbiteriana
Mackenzie como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre
em Letras.

Aprovada em:

02 de março de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lílian Lopondo - Orientadora

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

Dra. Maria Helena Fioravante Peixoto

A
Daniel e Celeste
Larissa, Dinorá, Márcia Baêta e Mauro, que aqui estão,
guardados a sete chaves
Professoras Ana Luísa e Maria Elisa, toda a minha gratidão
Dr. Cleverson Almeida, pelo apoio imprescindível

Agradecimento

À minha orientadora, professora Lílian Lopondo, por toda disponibilidade, solicitude e, acima de tudo, generosidade. Sem seu apoio eu não teria conseguido transpor a fronteira do jornalismo e me aventurar na seara desconhecida das Letras, tampouco transformar a experiência de uma vida profissional essencialmente empírica, até então tão distante da vida acadêmica, em uma dissertação de mestrado.

– O que é a verdade? – disse zombando Pilatos e não esperou pela resposta. (Francis Bacon).

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a constituição da identidade em *Feia*, autobiografia da autora inglesa Constance Briscoe, e o estabelecimento com o leitor do pacto autobiográfico, conforme teorizado por Philippe Lejeune.

Para tanto, este estudo analisou a utilização dos recursos retóricos na narrativa autobiográfica com base nas premissas de Aristóteles e Heinrich Lausberg, bem como a questão identitária, a partir das teorias de Mikhail Bakhtin e Anthony Giddens.

Concluiu-se, após a análise, que a identidade da personagem é fluida e equilibra-se entre os sofrimentos passados, devido a constantes agressões verbais, e sua superação no presente.

Palavras chave: identidade, autobiografia, pacto autobiográfico, retórica, persuasão, *misery memoirs*, agressão verbal, Constance Briscoe.

Abstract

The aim of this study is to analyze the constitution of identity in *Ugly*, autobiography of the British writer Constance Briscoe and the establishment with the reader of the autobiographical pact, as theorized by Philippe Lejeune.

This study examined the use of rhetorical resources, through theorists such as Aristoteles and Heinrich Lausberg, and the question of identity, from the theories of Mikhail Bakhtin and Anthony Giddens.

After analysis was verified that the character's identity is fluid, balancing between the past suffering by constant verbal abuses and its overcoming in the present.

Keywords: identity, autobiography, autobiographical pact, rhetoric, persuasion, misery memoirs, verbal abuse, Constance Briscoe.

Sumário

1. Apresentação	10
2. Capítulo I - Retórica e autobiografia	31
3. Capítulo II - Persuasão e autobiografia	55
4. Capítulo III - Identidade a autobiografia	67
5. Considerações finais	100
6. Referências bibliográficas	104
7. Anexo	107

Apresentação

Os atos de violência, desde os tempos mais remotos e em não menor intensidade que nos dias atuais, sempre estiveram presentes no jogo das relações sociais, seja sob o emprego de força física ou pelo constrangimento moral. Quando a violência ocorre por meio de agressão corporal, seus efeitos são mais evidentes e, por isso, mais difíceis de serem desconsiderados ou encobertos. Já a violência verbal, de cunho essencialmente psicológico, por não deixar no agredido marcas explícitas e visíveis incita conseqüências mais complexas porque age diretamente na psique no indivíduo, provocando episódios que podem ser mais dolorosos que aqueles provocados pela dor física.

Frente ao exposto, a partir da análise do livro *Feia*, da advogada e juíza inglesa Constance Briscoe, este trabalho propõe examinar a construção da identidade da personagem-protagonista Clare Briscoe a partir de escrita autobiográfica na qual relata abusos físicos e verbais sofridos por parte da mãe e do padrasto. Pretende, com base nas teorias de Mikhail Bakhtin (*Estética da criação verbal*, 1997), Stuart Hall (*A identidade cultural da pós-modernidade*, 2006) e Anthony Giddens (*Modernidade e identidade*, 2002), avaliar como a agressão verbal desferida pelo *outro* é capaz de interferir na formação do sujeito, uma vez que, segundo o filósofo russo, a palavra internamente persuasiva "é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual" (BAKHTIN, 1988, p. 145), e como essa identidade é reconstruída em uma narrativa autobiográfica.

Os atos de violência verbal são geralmente marcados pelo

uso de palavras que têm como objetivo humilhar e desmerecer moralmente sua vítima. Como os fundamentos de tais agressões estão muitas vezes em características pessoais do agredido, seus agressores utilizam substantivos adjetivados como veículos dessa agressão, de forma a desqualificar esse sujeito. A natureza da ofensa pode estar em particularidades físicas, emocionais, comportamentais. Pode, por exemplo, fazer referência a uma peculiaridade ou defeito físico, a um fracasso, a um episódio particular e momentâneo, ou a uma característica forjada pelo próprio agressor com o objetivo de desestruturar sua vítima. O que conta é que uma vez desferida, a agressão é capaz de impor um significado crucialmente impactante para quem ouve, transformando, a partir do *outro*, a imagem que a vítima tem de si mesma.

Aqui, o que interessa ao agressor é transformar qualquer uma dessas propriedades em elementos que serão, necessariamente, depreciados e capazes de atingir pontos vulneráveis da vítima.

Por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, podem-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio citado de maneira exata. (BAKHTIN, 1988, p. 141).

O agressor pode expressar suas afirmações pelas mais diferentes razões, seja por um ato inconseqüente para se auto-afirmar por meio do rebaixamento do *outro*, seja por perversidade ou por interesses escusos. Mas a forma como o sujeito vai receber essas palavras pode ser definitiva para a construção da sua identidade. Basta que esteja num momento particularmente

suscetível para que qualquer comentário adquira a força capaz de interferir em sua formação. "Um processo de escolhas e de assimilação das palavras de outrem." (BAKHTIN, 1988, p. 142).

A humilhação é uma forma de agressão ainda pouco explorada e só agora vem ganhando mais atenção da imprensa em função do aumento de denúncias e ocorrências de casos de *bullying*¹. Mas o assunto se faz premente uma vez que a capacidade de julgamento das pessoas vem crescendo na mesma proporção em que são dadas a elas meios para se expressarem de forma ampla e irrestrita, como *blogs*, *sites* de relacionamento, mídias sociais (Orkut, Twitter e Facebook) e espaços para comentários oferecidos pelos principais *sites* noticiosos.

A sociedade contemporânea não tolera ofensas, mas, muitas vezes, ofende para justificar sua indignação. Um fato acontecido no final de 2009 dá a boa medida dessa afirmação: no dia 31 de dezembro, o âncora do Jornal da Noite, da TV Bandeirantes, Boris Casoy, quando estava fora do ar, mas com os microfones inadvertidamente abertos, insultou garis que, segundos antes, haviam aparecido no telejornal desejando feliz ano novo aos telespectadores. Ele disse: "Que merda: dois lixeiros desejando felicidades do alto da suas vassouras. O mais baixo na escala do trabalho."² Imediatamente o fato começou a ser discutido em portais noticiosos e nas redes sociais da Internet. Um número grande de internautas, para condenar o apresentador pelos seus atos, passou

¹ *Bullying* é um termo da língua inglesa (bully = "valentão") – ainda sem tradução para o português - que se refere a todas as formas de atitudes agressivas, verbais ou físicas, intencionais e repetitivas, que ocorrem sem motivação evidente e são exercidas por um ou mais indivíduos, causando dor e angústia, com o objetivo de intimidar ou agredir outra pessoa sem ter a possibilidade ou capacidade de se defender, sendo realizadas dentro de uma relação desigual de forças ou poder.

Fonte: <http://www.brasilecola.com/sociologia/bullying.htm>

² Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=XmIzFVhVMV8&feature=related>

Acesso em 16/02/2010.

a ofendê-lo com comentários pejorativos a respeito de supostas características físicas e pessoais do jornalista: “bicha”, “gay”, “manco”. Faziam contra ele exatamente aquilo que o criticavam por ter feito.

As formas de agressão cotidianas estão em fase de transformação. Atos de violência física até há poucos anos tolerados, como tortura, castigos físicos praticados por professores e até mesmo a clássica palmada (criminalizada por um projeto de lei aprovado pelo então Presidente da República em julho de 2010, que modifica o Estatuto da Criança e do Adolescente em seu artigo 18), hoje são questionados pelo senso comum. A violência física vem sendo cada vez mais reprimida e seu combate sistematicamente disseminado por grupos de direitos humanos e pela imprensa em geral. Sempre em pauta, impõe uma constante vigilância da sociedade. O mesmo ainda não acontece com a violência verbal, manifestada por atos em que a palavra é desferida contra alguém com o intuito de humilhar, hostilizar, ofender e provocar o abatimento moral da vítima. Talvez por não deixar marcas aparentes, a agressão verbal ainda não suscita tanto interesse das pessoas; por serem subjetivas, não conseguem despertar a mesma indignação em quem a tenha presenciado ou tido ciência do fato.

O que para uma pessoa representa um xingamento fortuito, produto de uma simples discussão corriqueira e intempestiva, para outra pode significar uma grave ofensa por suscitar elementos psicológicos particularmente significativos para ela. Em geral, um insulto proferido por alguém que tenha conhecimento sobre um indivíduo, que saiba identificar, dentre os aspectos centrais da personalidade de sua vítima, quais são aqueles que irão provocar nela sentimentos de inferioridade, derrota, impotência e humilhação

perante seu agressor, tem um grande potencial lesivo. “As palavras do *outro* introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.” (BAKHTIN, 1992, p. 314). A vítima transforma as palavras de seu agressor de acordo com seus sentimentos mais íntimos, e confere à agressão a proporção que a natureza dessa ofensa já ocupa dentro de si.

As palavras escolhidas para se praticar a agressão verbal podem significar que, intimamente, o agressor tenha algum tipo de preconceito velado (ou não), não expresso às vezes por se tratar de uma ideia considerada socialmente *incorreta*, e que, diante de uma situação tensa e limítrofe acaba por se revelar ofensivo. Em geral são usadas expressões primariamente incapazes de desqualificar alguém, exceto pelo fato de carregarem consigo um preconceito que diz respeito apenas aos critérios morais do agressor. Bêbado, negro, pobre, doido, gringo, drogado, crioulo, nordestino, aleijado, aidético, *gay*, crente, velho, são expressões que exemplificam essa dualidade: ao mesmo tempo em que podem simplesmente adjetivar um sujeito, podem conter uma carga de hostilidade suficiente para transformá-las em ofensas e potencialmente deflagradoras de violência.

No fluxo da nossa consciência, a palavra interior é comumente metade nossa, metade de outrem. Sua produtividade criativa consiste precisamente em que ela desperta nosso pensamento e nossa nova palavra autônoma, em que ela organiza do interior as massas de nossas palavras, em vez de permanecerem numa situação de isolamento e imobilidade. (*Ibidem*, 1988, p. 145).

A menção ao preconceito suscita, necessariamente, referência à prática da intolerância. Conforme menciona Freire (2005, p. 45), tolerância é a (...) “qualidade de se conviver com o

diferente. Com o diferente, não com o inferior”. Ou seja, um indivíduo tolerante não é aquele que se mostra indulgente diante de uma diferença; que suporta a alteridade por condescendência. É aquele que enxerga as diferenças, sejam elas quais forem, sociais, pessoais, econômicas, políticas etc., como meros elementos plurais, inerentes à condição humana. Assim, uma agressão verbal contém, comumente, doses amargas e arbitrarias de preconceito e intolerância, como também de desrespeito, que é o veículo necessário para transformar tais sentimentos no objetivo de qualquer ato agressivo: humilhar.

Isso ocorre porque, assim como a língua, as palavras não são neutras, bem como não o são a forma e o contexto no qual são proferidas. Todos esses elementos, isoladamente ou em conjunto, são portadores de sentidos que ultrapassam as definições etimológicas: carregam consigo um contexto particular e restrito ao universo pessoal dos dois sujeitos que compõem a difícil relação de agressor e agredido. Uma relação que delata a imensa capacidade de manipulação contida na linguagem. O uso articulado da língua é um mecanismo de poder, um instrumento que pode ser usado tanto para estabelecer e solidificar como para desgastar e exterminar relações.

Autobiografias que narram sofrimentos e dores vividas pelos autores, como é o caso do livro *Feia*, fazem com que o leitor olhe para si mesmo e para suas memórias em busca de elementos que o façam recordar sentimentos e sensações semelhantes às aquelas narradas na obra. Diante da autoexposição do autor ele se sente confortavelmente instigado a fazer esse mesmo espelhamento com sua própria vida.

Esse exercício vem seduzindo cada vez mais leitores em todo o mundo. Pelo menos é o que os números dizem: chamado de *misery memoirs*³ pelos britânicos, o gênero (ao qual é incluído *Feia*) tem despertando cada vez mais o interesse do grande público. De olho nisso, as editoras inglesas vêm se esforçando para lançar um novo título a cada mês. No ano em que foi lançado, *Feia* vendeu cerca de 400 mil cópias só no Reino Unido, ficando seis meses em primeiro lugar na lista dos mais vendidos. No ano seguinte, os “dez mais” das listas britânicas de *misery memoirs* venderam 600 mil exemplares.

O crescente interesse pela leitura de obras como esta foi a razão da escolha de *Feia* para este estudo. Atento ao assunto, o jornal britânico *The Guardian* (2006) analisou o tema e afirmou: “The misery memoir is a surefire bestseller”⁴, para em seguida questionar: “But why are we so addicted to other people's agony? Is *misery* the new celebrity?”⁵ (Grifo nosso). E a matéria do jornal classifica as *misery memoirs* como sendo uma espécie de “*redemptive therapy*”⁶.

O apelo deste tipo de relato é tão grande que, em 2006, a apresentadora americana Oprah Winfrey lançou em seu programa um concurso que pedia a seus telespectadores que enviassem relatos angustiantes da vida real. O prêmio para a história mais cruel seria um contrato de £ 25,000 com a editora Random House, uma das maiores do mundo. A história vitoriosa foi a de uma criança que, assim como Clare, teria sofrido abusos. A *publisher* da editora

³ BBC News UK Magazine, 17/04/2007 -

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6563529.stm

⁴ Misery memoirs são bestsellers infalíveis. Fonte: *The Guardian*, 29/01/2006 (tradução nossa). <http://www.guardian.co.uk/books/2006/jan/29/biography.features>

⁵ Por que somos tão viciados na agonia das outras pessoas? [O gênero] Misery memoirs é a nova celebridade? Fonte: *Ibidem*. (Tradução nossa).

⁶ Terapia redentora (tradução nossa).

defende o gênero, dizendo que “What makes these books work is that they are genuinely a testament to what the human spirit can endure. We all have problems in our lives. This is a way of putting things in perspective.”⁷

Para tentar entender melhor por que relatos de angústias atraem cada vez mais leitores, recorremos a Foucault (1976), quando diz que “Falar ou escrever de si é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural.” (*Apud* Calligaris, 1998, p. 43 a 57). A sociedade contemporânea, a mesma que vem devorando livros do gênero *misery memoirs* pode ser observada como sendo “desejosa de contato humano e refratária ao anonimato” (LIPOVETSKY, 2005, p. 9) e, talvez por essa razão, demonstre cada vez mais interesse tanto em expor suas mazelas, quanto em saber sobre o drama de outrem.

Durante a análise do *corpus*, o presente estudo pretende investigar a construção da identidade da personagem central e como fica o pacto autobiográfico com o leitor, uma vez que a autobiografia em questão se faz de forma altamente subjetiva e, por isso mesmo, torna-se passível de manipulação ficcional.

Michel Foucault (1992) define tal registro de pensamentos, movimentos interiores, desejos e ações como sendo a “escrita de si”. Segundo os filósofos gregos, uma atividade que contribui para o “auto-adestramento”, prática essencial no aprendizado da arte de viver. Ela reconstitui a memória, estabelece a auto-análise e suscita, inevitavelmente, questões identitárias. A escrita de si busca

⁷ O que faz esses livros funcionarem é o fato de eles serem realmente uma prova do que o espírito humano pode suportar. Todos nós temos problemas em nossas vidas. Esta é uma maneira de colocar as coisas em perspectiva. Fonte: The Guardian, 29/01/ 2006 (tradução nossa).

<http://www.guardian.co.uk/books/2006/jan/29/biography.features>

encontrar o próprio autor, mas também pretende conquistar o olhar do *outro*. Nesse esforço de sedução, as autobiografias podem deixar o posto de meras crônicas de fatos para assumirem uma posição de engenhosa adaptação da verdade e reconstrução desse sujeito. Talvez por essa razão a autobiografia não possa, nunca, ser considerada absolutamente verossímil. Consciente e inconsciente trabalham juntos nessa reconstrução e essa subjetividade, por si só, já garante uma dose ficcional na obra.

Este trabalho será composto por três capítulos, além da Apresentação, na qual serão expostos conceitos fundamentais para a compreensão do tema, além de breve biografia de Clare/Constance Briscoe. Em seguida, no Capítulo I, serão analisadas as figuras de retórica presentes na narrativa. No Capítulo II serão analisados os elementos de persuasão e os fundamentos teóricos presentes numa narrativa autobiográfica. Em seguida, o Capítulo III versará sobre a formação da identidade dentro da narrativa autobiográfica, o que levará às Considerações Finais. Em seguida, será relacionada a bibliografia consultada e logo depois relacionada algumas fotos de Constance Briscoe, em diferentes momentos de sua vida.

Biografia de Constance Briscoe

A advogada inglesa Constance Briscoe tornou-se juíza no ano de 2006, sendo uma das primeiras negras a presidir a sessão de um tribunal no Reino Unido; vive atualmente em Clapham com seus dois filhos, Martin e Francesca. É casada com Tony Arlidge, membro do Conselho da Rainha. Leva hoje uma vida normal, estável e, segundo ela mesma, repleta de amor. Mas não foi sempre assim. Constance

é a autora do livro *Feia*, cuja edição brasileira foi editada em 2009 pela Bertrand Brasil, e na qual conta sua história marcada pela negligência e por agressões física e moral cometidas pela própria mãe durante seus primeiros 18 anos de vida.

Constance Briscoe nasceu em Londres, na Inglaterra, em 18 de maio de 1957, onde sempre morou. Seus pais, George e Carmen Briscoe, emigraram da Jamaica em 1950 e tiveram juntos seis filhos, mais uma menina que Carmen adotou ainda na maternidade, mas que George nunca assumiu nem tratou como filha. Pouco depois que chegou à Inglaterra, George ganhou duas vezes na loteria e com o dinheiro comprou diversas casas como investimento e passou a viver da renda do aluguel. Ele era muito vaidoso, namorador e o relacionamento com a mulher sempre foi muito turbulento. Viviam se desentendendo e em todas as vezes George saía de casa sem data para voltar. Quando aparecia, normalmente engravidava Carmen.

Em 1964 Carmen começou um relacionamento com um homem rude e ignorante chamado Garfield Eastman. Aos poucos Carmen começa a trazê-lo para dentro de casa até assumir por completo o relacionamento com ele, fato que motivou brigas ainda mais violentas com o ex-marido George. Com Eastman, Carmen teve mais quatro filhos e a ele iria se aliar em numerosas cenas de agressões físicas e verbais contra Clare. Protegido de Carmen, Eastman recebia sempre as melhores refeições e maior fartura de alimentos, mesmo que comprados com o dinheiro que George dava para Carmen cuidar das crianças.

A narrativa tem início quando Constance relata no Prólogo que, aos 11 anos de idade, ainda sob o nome de Clare, tentou se internar em um abrigo para crianças. Ao ouvir da assistente social

que ela não poderia se registrar sem a autorização dos pais, Clare decide se matar tomando alvejante: “I chose Domestos because Domestos kills all known germs and my mother had for so long told me that I was a germ. [...] No more tomorrows.”⁸ (BRISCOE, 2006, p. 2), narra. Em seguida, no início do primeiro parágrafo, Constance relata um fato envolvendo o próprio nome e ao qual ela só teve conhecimento no final da adolescência: chamada de Clare por todos, inclusive por seus pais, ela descobriu o verdadeiro nome, Constance, quando precisou reunir documentos para se candidatar a uma bolsa na Universidade, aos 18 anos de idade. A partir de então assume sua nova e verdadeira identidade: Constance Briscoe. Mas, uma vez que na narrativa, em quase sua totalidade, faz referência à narradora como *Clare*, passaremos a tratá-la desta forma, salvo quando forem feitas referências a sua fase adulta.

Apesar de ter tantos filhos, Carmen não tratava nenhum outro com a mesma agressividade que empregava com Clare. A menina sofria de enurese noturna, fato que desencadeou numerosas brigas com a mãe, que culpava a filha pelo transtorno. Mesmo com a ajuda de aparelhos de alerta, o problema nunca foi controlado enquanto Clare morou com a mãe. Quanto mais ocorriam episódios de enurese, mais Clare apanhava e era xingada pela mãe, que dizia que a filha fazia xixi na cama de propósito, só para irritá-la. A ansiedade da menina, responsável pelo distúrbio que a perseguia todas as noites, era atribuída à maneira como a mãe a tratava, sempre de forma hostil e sem afeto. Constance acusa Carmen de tê-la machucado propositalmente em diversos episódios, dentre eles quando foi ferida na mão com uma faca, quando foi atingida no rosto por um aviõzinho de controle remoto. Ou nas muitas vezes em que

⁸ Escolhi a marca Domestos porque ela mata todos os germes conhecidos e a minha mãe vivia dizendo que eu era um germe. [...] Chega de amanhã. (BRISCOE, 2009, p. 12).

apertava seus mamilos, fato que teria provocado nódulos nos seios da menina, que, mais tarde, precisaram ser retirados cirurgicamente. Assim como acusa a mãe, Constance culpa também seu padrasto Eastman por feri-la fisicamente em diversos episódios e também por abusar sexualmente dela.

Além das agressões físicas, Constance narra muitos episódios nos quais Carmen e Eastman molestavam Clare com ofensas pessoais. Um dos mais contundentes acontece quando a mãe se recusa a comprar as fotografias escolares da filha por considerá-la feia demais: "Jesus Christ, me give birth so that? She started from the photograph to me. 'Lord, sweet Lord, how come she so ugly? Ugly. Ugly'"⁹ (BRISCOE, 2006, p. 52)", para em seguida reforçar: "Tell me true, Clare, do you think I should pay for these?"¹⁰ (*Ibidem* p. 53). Recorrentemente a mãe desmerece a filha a partir de suas características físicas: "nariz boca de sino", "beiços de borracha", "mijona", cabelos ralos (em referência a uma fase em que Clare perdeu todo o seu cabelo), "putinha preta", além de agressões verbais como "vaca nojenta", "mentirosinha vagabunda" etc.

Com o passar dos anos, o comportamento de Carmen contra Clare vai se tornando ainda mais hostil. Além das agressões físicas e verbais, a mãe passa a exigir dinheiro para que ela morasse na casa e consumisse água e energia elétrica. Por essa razão, aos 12 anos Clare precisa conciliar trabalho com as aulas do ensino médio, como forma de sobreviver. Para isso, trabalha como faxineira diariamente em parte da madrugada e da manhã, e, aos sábados, como vendedora de uma boutique de roupas. Quando Clare tinha 14

⁹ Jesus amado, eu que pus isso no mundo? Ela olhava para a fotografia e para mim. – Deus meu, meu bom Deus, como é que ela pode ser tão feia? Feia. Feia. (BRISCOE, 2009, p. 70).

¹⁰ Me diz a verdade, Clare, você acha que eu devia pagar por isso? (*Ibidem*, p. 71).

anos, Carmen muda-se de casa com seus filhos mais novos, deixando para trás Clare e duas de suas outras irmãs. Essas irmãs, ao menos, eram convidadas para frequentar e fazer as refeições na casa da mãe. Já Clare era totalmente ignorada por Carmen.

A vida de Clare começa a tomar outro rumo quando, em 1970, aos 13 anos, ela participa de uma excursão escolar que visitara o Knightsbridge Tribunal da Coroa Inglesa, onde os alunos presenciaram a atuação de alguns juízes, dentre eles Michael Mansfield (famoso advogado inglês que representou Mohamed Al Fayed no inquérito sobre a morte da princesa Diana). Durante o almoço, ela e outros estudantes tiveram oportunidade de encontrar-se com ele em um momento de maior descontração. Nesta ocasião, Clare se aproxima do Sr. Manfield e diz a ele que ela gostaria de se tornar advogada. Nesse momento, o advogado lhe entrega um cartão pessoal e diz para ela procurá-lo quando já estivesse formada. Clare guarda o cartão no bolso de seu uniforme e a partir dali começa a nutrir seu sonho de estudar Direito, sonho esse que nasceu enquanto assistia na TV ao programa Crown Court at One. A partir de então, muitas pessoas desestimulam Clare a seguir adiante em seu objetivo, inclusive sua mãe, que a adverte para não se empolgar tanto, pois “Only clever people go to university.”¹¹ (BRISCOE, 2006, p. 302).

Além de Carmen, as professoras e orientadoras vocacionais do colégio em que estuda também alertam a menina quanto à grandiosidade de seu sonho, dizendo-lhe que não almejasse algo tão distante da realidade de uma menina de um nível social e cultural como o dela. Uma das únicas pessoas nas quais Clare

¹¹ Só as pessoas inteligentes entram na universidade. (BRISCOE, 2009, p. 351).

encontra forças para acreditar em si mesma e seguir adiante com seu objetivo de se tornar advogada é uma de suas professoras, a senhorita K (a quem dedica o livro). E é justamente a senhorita K quem acolhe Clare logo após um espancamento que narra ter sofrido pela mãe e depois do qual se recusa a voltar para casa. Essa professora mostra uma genuína preocupação com o bem-estar da menina e a convida para morar com ela. No tempo em que ficou com a professora, Clare nunca molhou a cama, apesar do medo inicial de que isso acontecesse.

Em 1972, a professora viaja de férias para o exterior e Clare precisa, então, voltar temporariamente para a casa da mãe. Algum tempo depois a menina é informada de que algo terrível havia acontecido à sua amiga e, por essa razão, elas jamais poderiam voltar a morar juntas. Ao despedirem-se, a senhorita K pede a Clare que nunca deixe de acreditar em si mesma.

Depois de muito esforço pessoal para concluir os estudos, em meio à enorme carga de trabalhos domésticos que é obrigada a fazer e, mais tarde, tendo que se dividir por entre os empregos que precisava manter, Clare termina o ensino médio e, em seguida, decide se candidatar a uma bolsa de estudos na Universidade de Newcastle upon Tyne, a mais antiga escola de Direito da Inglaterra, localizada ao norte daquele país. Para isso, precisa recuperar e reunir seus documentos, circunstância em que descobre seu verdadeiro nome: Constance Briscoe. Em 1979, é admitida pela Universidade e ao contar para a mãe a boa notícia, Carmen se limita a dizer: “I thought it was only clever people who went to university.”¹² (BRISCOE, 2006, p. 307).

¹² Eu achava que só gente inteligente entrava na universidade. (BRISCOE, 2009, p. 357).

Em todos esses momentos Clare faz questão de manter o Sr. Mansfield informado sobre todas as suas conquistas e os desafios vencidos. Ele sempre retorna as mensagens, dizendo que a estava esperando assim que concluísse o curso superior.

A narrativa é encerrada em 1983, assim que Constance se forma bacharel em Direito e, em seguida, conclui a formação com um ano na escola de Direito do tribunal. Ao escrever novamente para Michael Mansfield, relatando-lhe as últimas novidades e perguntando quando poderia iniciar seu estágio, ele responde: “Dear Constance, come as soon as you like.”¹³ (BRISCOE, 2006, p. 310).

A partir de agora, a história de Constance Briscoe será relatada tendo como base entrevistas e matérias jornalísticas feitas pela imprensa britânica e também alguns dos relatos do livro *Beyond Ugly*¹⁴ (segundo livro de Constance, ainda inédito no Brasil e o qual não será analisado neste trabalho).

Constance paga seus estudos na Universidade de Newcastle upon Tyne com salários ganhos em seus muitos empregos de final de semana, dentre eles trabalhando com doentes terminais em um *hospice*¹⁵. Em seguida, conclui seu mestrado na Universidade de Warwick, considerada uma das cinco melhores do Reino Unido, e hoje é juíza, uma das primeiras negras a ocuparem esse posto naquele país. Sua prática jurídica centra-se em Direito Penal e Fraude, atuando principalmente como defensora. Ela também realiza trabalhos em tribunal, consultas públicas, inquéritos e atos como presidente dos tribunais de Saúde Mental.

¹³ Cara Constance, venha quando quiser. (BRISCOE, 2009, p. 314)

¹⁴ “Além de Feia”.

¹⁵ Asilo ou abrigo de doentes desamparados ou pessoas à beira da morte.

Em 2006, Constance lança na Inglaterra o livro *Ugly*, obra que ficou em primeiro lugar nas principais listas britânicas dos mais vendidos e que foi traduzida para diversos países, dentre eles o Brasil (2009); dois anos depois, lança *Beyond Ugly*, ainda inédito no Brasil. Assim que *Ugly* foi publicado, Carmen Briscoe processa a filha e os editores Hodder & Stoughton por difamação. O caso foi concluído em favor de Constance Briscoe, quando um júri civil no Supremo Tribunal, por unanimidade, considera que o livro não é difamatório. Além de negar todas as agressões, Carmen Briscoe-Mitchell alega que é impossível uma pessoa se lembrar com tantos detalhes de episódios ocorridos desde a mais tenra infância, como os narrados em *Feia*. A defesa, por sua vez, alega que as conversas detalhadas no livro não têm a intenção de ser recordações *ipsis litteris* de eventos reais. “Nobody in their right mind would think that Constance Briscoe has a tape recorder in her head. The conversations plainly could not be verbatim”¹⁶, defende o advogado. Em seguida, pergunta aos jurados: “Is Constance Briscoe a fantasist or a malicious inventor, or has she done her best to recall her childhood?”¹⁷

Durante o julgamento, Constance Briscoe admite ter cometido erros quanto a algumas datas, mas que jamais se esquecera dos abusos sofridos. “We remember events themselves... but what we don't really remember are the dates of those events”¹⁸, argumenta. Após 10 dias, o julgamento chega ao fim e, por unanimidade, o júri classifica como verdadeira a autobiografia em função de provas contundentes, como cicatrizes, testemunhos e prontuários médicos e

¹⁶ Ninguém, em sã consciência, poderia pensar que Constance Briscoe tem um gravador em sua cabeça. Obviamente os diálogos não poderiam ser literais. Fonte: The Sunday Times, 18/11/2008 (tradução nossa).

http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article5181333.ece

¹⁷ Vocês acham que a Sra. Constance Briscoe é mentirosa ou teria ela feito seu melhor para recordar e expor sua infância? Fonte: *Ibidem* (tradução nossa).

¹⁸ Lembrei-me dos fatos, não das datas desses fatos. Fonte: *Ibidem* (tradução nossa).

do Conselho Tutelar. Constance afirma que sua história não é totalmente verdadeira, pois diz ser muito difícil lembrar a ordem exata dos acontecimentos, principalmente porque a mãe havia queimado todos os seus diários. De acordo com ela, algumas datas, por exemplo, somente foram comprovadas depois da verificação de alguns documentos, feita durante o processo aberto pela mãe. “I stand by everything I said in my book.”¹⁹ Segundo ela, seu único arrependimento foi não tê-lo publicado dois anos antes, quando o pai ainda estava vivo e poderia confirmar tudo o que ela alega ter sofrido.²⁰

Constance alega que decidiu tornar pública sua vida de humilhações, pois sua mãe não merecia o seu silêncio. Apesar de todas as duras histórias que narra, acredita que *Feia* seja um livro positivo, “que olha para frente”. A principal razão que a levou tê-lo escrito foi poder mostrar que ninguém precisa ser vítima de nada, que todos podem dizer “Yes, my childhood was bad, but it's over and I will move on.”²¹

Em diversas entrevistas à imprensa britânica, Constance declara que tão logo sua mãe descobriu que ela publicaria o livro, tentou impedi-la. Carmen foi aos jornais dizendo que Constance é uma mentirosa e que estava sendo vítima de uma maldade. Disse também que Eastman nunca havia encostado um dedo na menina, mesmo diante de documentos oficiais que provavam o contrário. Para Constance, a principal razão pela qual a mãe a processou seria

¹⁹ Apesar disso, eu mantenho tudo o que eu disse em meu livro. Fonte: Daily Mail, 11/01/2008. <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-507807/Ugly-Judge-Constance-Briscoe-reveals-radical-cosmetic-surgery-lay-mothers-taunts-rest.html>

²⁰ Fonte: *Ibidem* (tradução nossa).

²¹ Sim, minha infância foi ruim, mas acabou e eu vou seguir adiante. Fonte: Daily Mail, 11/01/2008 (tradução nossa) - www.dailymail.co.uk/femail/article-507807/Ugly-Judge-Constance-Briscoe-reveals-radical-cosmetic-surgery-lay-mothers-taunts-rest.html

para humilhá-la e desacreditá-la como escritora e advogada; em segundo lugar, teria sido por interesses financeiros. Mas ela ressalta que o fato que mais a desapontou foi de as irmãs terem confirmado todas as alegações de Carmen, especialmente Cynthia, que, de acordo com o Serviço Social de Londres, certa vez a mãe teria tentado abandoná-la em um canil sob a alegação de a menina ser um cachorro. Como não conseguiu deixá-la no local, expulsou-a de casa.

Segundo Constance, sua mãe já havia tentado persegui-la antes mesmo da publicação dos livros. Em 1999, ela conta que Carmen chegou a escrever para o Conselho da Ordem tentando expô-la como falsa advogada e dizendo que a filha havia contratado pistoleiros para matá-la.

Para Constance, a mãe não gostava dela por duas razões cruciais: a primeira, por causa da enurese, única área de sua vida sobre a qual a mãe não tinha controle; a outra, porque a achava feia, com traços grosseiros, principalmente tendo como parâmetro sua própria beleza (Constance descreve no livro o quão “estonteantemente linda” considerava a sua mãe). De acordo com ela, a cor da sua pele (considerada “negra demais” pela mãe) e a ideia de tê-la gerado ofendiam e envergonhavam Carmen. Apesar das agressões que diz ter sofrido pela mãe, Constance alega que os abusos cometidos por Eastman são aqueles que mais a incomodam, pelo fato de ele não ser seu parente e, por isso, não ter direito algum de pôr as mãos.

Inquirida sobre a possibilidade de Carmen também ter sofrido abuso quando criança, o que justificaria a perpetuação do

comportamento agressivo para com a filha, Constance é categórica ao rejeitar o perdão que consente ao abusado se transformar em abusador. "I don't go along with this self-perpetuating theory. I think that it can be broken. And I think some parents make excuses. If you don't want to do it, just don't raise your hand to your child"²², diz. Segundo ela, na Jamaica os pais têm como tradição bater em seus filhos. Por esta razão, ela alega ter rompido com seus laços jamaicanos e se mostra categórica ao refutá-los: "I was born in this country. I'm British black. I don't want anyone to think for one moment that I'm Jamaican. I've never even been to Jamaica. I have no desire to go".²³

Constance vive hoje em uma confortável casa de um milhão de libras em Clapham, Londres, com seus dois filhos, Martin, de 20 anos, e Francesca Carmen (segundo ela, o segundo nome da filha é uma homenagem à ópera de Bizet, não à mãe), de 18, e com seu segundo marido Tony Arlidge QC, 20 anos mais velho que ela. Martin faz pós-graduação na Bristol University e Francesca estuda inglês na University College London. Ela diz que investiu tudo o que pôde na educação e no bem-estar dos filhos, e se esforçou para que eles tivessem tudo aquilo que ela jamais teve. Conta ainda nunca ter se preocupado em ser uma boa mãe, pois sabe que jamais seria pior do que sua mãe havia sido com ela. "My mother had given me a very good example of how a mother should not behave, and I knew if I took my lesson from that, I could never go wrong."²⁴

²² Eu não posso concordar com essa teoria de auto-perpetuação; ela tem de ser quebrada. Alguns pais a utilizam como desculpa, mas se eles realmente não quiserem segui-la, basta que não levantem a mão contra seus filhos. Fonte: The Sunday Times, 3/12/2008 (tradução nossa).

http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/article5275784.ece

²³ Nasci neste país, sou uma negra britânica. Eu não quero que ninguém pense por um momento sequer que eu seja jamaicana. Nunca fui para a Jamaica, nem tenho desejo de ir. Fonte: *Ibidem*.

²⁴ Minha mãe me deu um excelente exemplo de como uma mãe não deve comportar-se e eu sabia que se seguisse essa lição eu jamais erraria. Fonte: Daily Mail, 11/1/2008

Embora pareça ser uma mulher autoconfiante, Constance admite ter feito algumas cirurgias plásticas por considerar-se feia. Antes de se submeter à primeira delas, uma rinoplastia para afinar o nariz, aos 22 anos, o médico tenta convencê-la de que não havia porque operá-lo. Mas Constance foi enfática e responde ao doutor: "I knew I'd be terribly happy once I'd sorted out my nose and mouth, which I am. He only had to look at me to see I was in need of a sharp scalpel. For years I tried not to look in a mirror in case I caught my ugliness looking back at me."²⁵ Segundo ela, como a vida toda havia escutado da mãe que ela era feia, Constance/Clare acabou acreditando na afirmação, pois não tinha por que duvidar da opinião de Carmen. Além da rinoplastia, Constance afinou a boca, retirou bolsas dos olhos e afinou seus pés. "Eu me livrei da feiúra", diz ela, que confessa ainda querer se submeter a mais cirurgias para retirar as cicatrizes que tem pelo corpo.

Assim como fez com o corpo, Constance recria a própria vida apesar das mazelas vividas. Uma das razões pelas quais diz ter prosperado na vida foi o fato de ter saído muito cedo do ambiente ruim em que estava. Segundo ela, há muitos casos de crianças que, quando adultas, vencem na vida por terem sido retiradas de ambientes negativos o quanto antes. Sobre essa convivência nociva com a mãe, Constance enfatiza que é um erro acreditar que o simples fato de uma mulher dar à luz faz dela naturalmente uma boa mãe. Passados todos esses problemas, ela diz que "I was

(tradução nossa). <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-507807/Ugly-Judge-Constance-Briscoe-reveals-radical-cosmetic-surgery-lay-mothers-taunts-rest.html#ixzz14d9QvtnB>

²⁵ Eu sabia que seria terrivelmente feliz se eu corrigisse meu nariz e minha boca, como eu queria. Ele só teve que olhar para mim para ver que eu estava precisando de um bisturi afiado. Por anos eu tentei não me olhar no espelho para não ver minha feiúra olhando para mim. Fonte: *Ibidem*.

determined to succeed. (...) I just couldn't afford to fail."²⁶ Ela conta que nunca fez terapia e que para se manter equilibrada emocionalmente decidiu simplesmente esquecer tudo o que viveu antes dos 14 anos. "It was very easy to reinvent myself because I was never Clare in the first place, I was Constance. Clare didn't even exist."²⁷

²⁶ Eu estava determinada a prosperar (...) eu simplesmente não podia me dar ao luxo de falhar. Fonte: The Sunday Times, 3/12/2008 (tradução nossa).

http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/article5275784.ece

²⁷ Foi muito fácil me reinventar porque eu nunca fui Clare, eu era Constance. A Clare nunca existiu. Fonte: The Guardian – 12/1/2008 (tradução nossa).

<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jan/12/biography.features>

CAPÍTULO I

Retórica e autobiografia

A partir da análise do livro *Feia*, de Constance Briscoe, este trabalho pretende examinar o perfil identitário da personagem-narradora e protagonista Clare/Constance Briscoe na construção de autobiografia ficcional na qual relata abusos praticados pela mãe e pelo padrasto.

A identidade entre narrador e autor é expressa por meio do pacto autobiográfico, que ocorre “quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor”. (LEJEUNE 1975, *apud* ALBERTI, 1991).

Em *Feia*, esse pacto começa a ser traçado já na capa do livro, na qual é mencionado imediatamente após o nome da autora, Constance Briscoe, o seguinte subtítulo: “The true story of a loveless childhood.”²⁸ (BRISCOE, 2006, cover). Na primeira orelha, já devidamente informado sobre o nome da autora, o leitor se depara com mais um indício do pacto autobiográfico:

Constance’s mother systematically abused her daughter, both physically and emotionally, throughout her childhood. [...] But somehow Constance found the courage to survive her terrible start in life. This is her heartrending – and ultimately triumphant - story.²⁹ (*Ibidem*, contracapa).

²⁸ A história real de uma infância sem amor (BRISCOE, 2009, capa).

²⁹ A mãe de Constance foi sistematicamente violenta com a própria filha, física e emocionalmente, durante toda a sua infância. [...] Entretanto, de alguma maneira, Constance encontrou coragem para sobreviver. Esta é a sua comovente – e essencialmente triunfante e inspiradora – história. (*Ibidem*, contracapa).

A personagem Clare é apresentada ao leitor na página 1 do livro, logo depois do Prólogo, no qual Clare é introduzida na história. Assim, na primeira página do primeiro capítulo fica claro para o leitor que autora e personagem são a mesma pessoa: “I will begin with my name. Constance. This is the name that is on my birth certificate. I only discovered that when I was eighteen. Before that, I thought my name was Clare.”³⁰ (BRISCOE, 2006, p. 5).

Mesmo que Clare e Constance sejam a mesma pessoa, ambas ocupam posições distintas na narrativa, quer como autora, narradora ou personagem, fato que não compromete o pacto autobiográfico. Para Lejeune (*apud* ALBERTI, 1975), mesmo diante do pacto autobiográfico, o nível do discurso pode trazer diferenças entre essas três figuras, uma vez que

Dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado: o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa então a ser o referente, *fora do texto*. (*Ibidem*, 1975, grifo do autor).

Lejeune (*Ibidem*, 1975) analisa que “a autobiografia é principalmente uma narrativa com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual.” (p. 14-5) (*Ibidem*, 1975). Na obra em questão, logo no início a narradora se apresenta como autora de uma autobiografia, e expressa as dificuldades ao dispor em cadeia os fatos que ali serão narrados:

I shall write my story down. So far I have always

³⁰ Vou começar pelo meu nome. Constance. Este é o nome que está na minha certidão de nascimento. Eu só descobri esse fato quando tinha dezoito anos. Antes disso, eu achava que o meu nome era Clare. (BRISCOE, 2009, p. 17).

been a very private person, so this is the first time that my story is being told. It's difficult to remember the order of things. My father, George, and sister Pauline might help with that. It would be easier if I had my diaries. I kept a diary from as soon as I could write. My mother stole them all.³¹ (BRISCOE, 2006, p. 5).

Com todas as características de uma autobiografia, mas em se tratando de uma obra na qual a narradora assume sozinha a seleção dos diálogos, pontos de vista, construção de personagens, escolha dos estilos, assim como o tempo e o espaço nos quais é narrada a história, pode-se concluir que *Feia* está no limite entre autobiografia e ficção. Portanto, Clare pode ser considerada uma personagem subjetiva e complexa que Constance Briscoe criou. Para traçar sua personagem, a narradora dispensa o adjetivo em favor do substantivo e jamais tece comentários diretos sobre si mesma, senão por meio das impressões que desperta no *outro*, fundamental para a formação e apreensão da identidade da protagonista: “Families don’t like ugly children – that’s a fact of life. ‘You are ugly.’ That is what she Said. Who would want me?”³² (*Ibidem*, p. 37).

Feia é um grande flash-back, cuja temporalidade é apresentada de forma linear, descrito em ordem cronológica por uma narradora autodiegética, protagonista da história, que, no entanto, seleciona a ordem dos acontecimentos com base em um tempo psicológico. Trata-se de uma narradora altamente subjetiva, que explicita continuamente sua opinião em relação aos fatos narrados.

³¹ Vou escrever minha história. Até este momento tenho sido uma pessoa muito reservada, então esta é a primeira vez que a minha história está sendo relatada. É difícil recordar a ordem das coisas. O meu pai, George, e a minha irmã Pauline poderiam ajudar nisso. Seria mais fácil se eu tivesse os meus diários. Mantive diários desde que aprendi a escrever. Mas minha mãe roubou todos eles.

³² As famílias não gostam de crianças feias – é um fato da vida. ‘Você é feia.’ Era isso que ela dizia. Quem iria *me* querer? (BRISCOE, 2009, p. 53).

Faz uma projeção de dentro para fora de si mesma, reforçando sentimentos, emoções e aspectos psicológicos dos personagens e de suas relações, oferecendo ao leitor apenas um ângulo (o seu) de percepção da história. Assim, tenta persuadir e conquistar a cumplicidade do leitor, buscando estabelecer uma imagem unificada de si.

My mother held the knife in her right hand and was playing with it, waving it around in small sweeping motions as she lowered the blade to a point which was about six inches from my hands. I thought nothing of it. My mother was just being my mother. I had my eye on the bottle and my mother's foot. Just then, she pressed the point of the knife into my wrist.³³ (BRISCOE, 2006, p. 56).

Feia é um texto narrativo-descritivo, com frases curtas e coordenadas que facilitam sua compreensão. O texto utiliza substantivos em seu sentido concreto, seres e objetos perceptíveis aos sentidos, e tenta transmitir ao leitor impressões objetivas da situação narrada, reforçando o sentido de realidade da história por meio de recursos de estilo como a amplificação, antonomásia, cominação, diasirme, disfemismo, epíteto, gradação, hipérbole, hipocorismo, hipotipose, imprecisão, ironia e parrésia. Exemplos de substantivos concretos retirados de um pequeno trecho de pouco mais de duas páginas do Capítulo 20 (reproduzidos na ordem em que aparecem no texto) dão a base da alta frequência com a qual são utilizados na narrativa: passagem; ônibus; sacola; mãe; carrinho; enurese; mãos; mulheres; homens; vidas; compras; rampa; saída; latas; direção; calçada; pés; gesto; dia; peruca; Michael Jackson; cabeça; nariz; merda; família; rede; bola; bolo; pessoas; educação;

³³ Ela segurava a faca na mão direita e brincava com ela, balançando-a de um lado para outro em pequenos movimentos circulares enquanto baixava a lâmina até um ponto que ficava a quinze centímetros das minhas mãos. Eu não tinha opinião sobre o que acontecia. A minha mãe estava só sendo a minha mãe. Eu estava de olho na garrafa e nos pés da minha mãe. Nesse exato momento, ela apertou a ponta da faca contra o meu pulso. (BRISCOE, 2009, p. 74-75)

criança; tufos; feijão; antebraço; orelha; boca; distância; número; instante; passo; problema; senhora; olhares; tapinhas; fila; viagem; assentos; lado; expressão; rosto; caminho.

A partir daí, podemos concluir que, assim como faz a narradora, os discursos de Clare e de sua mãe se cercam de substantivos concretos, elementos figurativos que conferem ao texto um tom de realidade sem, no entanto, tentar explicar o mundo ou conferir às relações um caráter afetivo. Caráter esse que marca profundamente a maneira como Carmen, a filha e os demais familiares se relacionam; todos se provocam mutuamente e jamais assumem um comportamento afetivo uns para com os outros. Apesar desse ambiente desafetuoso, todas as personagens que compõem o universo de *Feia* são essencialmente subjetivas; apresentam características psíquicas e emocionais complexas, com manifestações individuais e coletivas de interdependência, de subordinação ou de autoridade. Carmen e a filha se expressam de forma muito similar, porém absolutamente diferentes, e que se mantêm em constante duelo. Percebe-se que ou a narradora assimilou da mãe o modo de dizer as coisas ou atribui à personagem de Carmen as mesmas características das expressões que adotou para a protagonista. A concretude dos discursos está ligada à experiência de vida e à subjetividade do caráter das personagens que a narradora (re)constrói.

Como exemplo, podemos citar várias ocorrências do pronome possessivo “meu/minha” retiradas do prólogo do livro, um curto trecho de menos de cinco páginas (ou quatro, na versão em inglês):

I gave her *my* name and address and Said that I would like to move in today, if that was possible. [...] That night I decided that no one would miss me if I

just disappeared. Before I went to bed I wrote a letter to my mother. I put the letter in *my* school embroidery bag and went into the bathroom. (*Ibidem*, p. 1). I could not talk as *my* mouth was sore from the bleach. Blisters bubbled up around *my* lips like Rice Krispies. [...] She grabbed *my* arm and pulled me up. *My* syster Pauline was ordered to change *my* nightdress. (*Ibidem*, p. 2). When I came round it was dark and my younger sister, Christine, was by *my* bed. *My* mother started to rant outside my door. (*Ibidem*, p. 3). I woke up with a burning sensation between my legs. Scabs had developed and had matted in my pubic hair. The urine scorched *my* minnie and a heat rash formed at the top of *my* legs and on my bottom. [...] No one twisted *my* nipples or punched me in the stomach. *My* sister simply reappeared with a fresh set of bedclothes and a clean nightdress.³⁴ (BRISCOE, 2006, p. 4, grifo nosso).

Da mesma forma, também no discurso de Carmen o pronome “meu/minha” se faz presente, especialmente para expressar aquilo que lhe cabe, como se precisasse a todo instante delimitar seu território deixando claro a todos o que lhe pertence.

“You cheeky little bitch. You want to live in my house, eat my food, drink my drink and not ask me where it’s coming from?” [...] If you want to eat in this house you better hand over the money, I’m not going to tell you again. You want to eat my food, sleep in my bed, use my hot water and electricity and you don’t want to pay for it?³⁵ (*Ibidem*, p. 126-

³⁴ Eu lhe dei *meu* nome e o *meu* endereço, e disse que gostaria de me mudar naquele dia mesmo, se fosse possível. (BRISCOE, 2009, p. 11). Naquele dia decidi que ninguém ia sentir a *minha* falta se eu simplesmente sumisse. Antes de ir para a cama, escrevi uma carta para a *minha* mãe. Coloquei a carta na *minha* sacola de bordado da escola e entrei no banheiro. Eu não conseguia falar, a *minha* boca estava ferida por causa do alvejante. Em volta dos *meus* lábios, bolhas estouravam como sucrilhos. [...] Ela agarrou o *meu* braço e me levantou da cama. (*Ibidem*, p. 12). Pauline recebeu ordens de trocar a *minha* camisola. Quando voltei a mim estava escuro e a *minha* irmã mais nova, Christine, estava ao lado da *minha* cama. (*Ibidem*, p. 13). A *minha* mãe começou a se lamuriar diante da *minha* porta. (*Ibidem*, p. 14). Crostas haviam se formado em *meus* pelos pubianos. Ninguém torceu os *meus* mamilos ou me socou na barriga. A *minha* irmã simplesmente reapareceu com roupa de cama nova e uma camisola limpa. (BRISCOE, 2009, p. 15, grifo nosso).

³⁵ - Sua vagabunda safada. Você quer morar na *minha* casa, comer a *minha* comida, beber a *minha* bebida e nem perguntar de onde vem isso tudo? [...] – Se você quer ficar morando nessa casa é melhor você ir passando o dinheiro, é a última vez que eu falo. Quer comer a *minha* comida, dormir na *minha* cama, usar a *minha* água quente e a minha eletricidade e não pagar? (*Ibidem*, p. 153-154).

127).³⁶

Os elementos subjetivos que caracterizam os personagens podem ser percebidos também na forma como Clare diz explicitamente o que sente em relação às pessoas com as quais estabelece uma relação conflituosa. Ainda que sejam reações que demonstrem como ela é combativa e não se intimida em enfrentar seus oponentes: “What you looking at?” I Said. ‘Why don’t you go and spy somewhere else?’ [...] ‘Stupid, I said.’³⁷ (BRISCOE, 2006, p. 41). Ao narrar sua provocação ao padrasto (trecho anterior), a narradora ameniza o papel de vítima de Clare, humanizando-a e tornando mais verossímil tanto a própria personagem quanto a história que narra.

Analisemos agora algumas figuras de retórica utilizadas pela narradora para construir seu discurso e as identidades das personagens presentes na narrativa.

Ao longo de toda a obra, a amplificação, tanto em forma de gradação quanto de hipérbole alicerça a narrativa, usada em alguns momentos para atribuir culpa à mãe e reforçar a suposição de seu caráter hostil, noutras para posicionar a narradora como vítima dessa mãe agressiva. A amplificação é o principal meio para a obtenção de credibilidade em favor da opinião partidária, pelo qual o orador dirige-se psicologicamente ou mais ao intelecto ou mais aos afetos do juiz (público). Por meio dela, se engrandece o assunto tratado, desenvolvendo-o mais ou adicionando-lhe ornatos, argumentos ou exagerando.

³⁶ Enquanto na versão brasileira os diálogos são transcritos após o uso de travessões, na versão inglesa os diálogos são reproduzidos entre aspas. Por esta razão, optamos por manter as aspas em todas as ocorrências deste tipo, mesmo quando nas citações em recuo.

³⁷ - Tá olhando o quê? – eu disse. – Por que não vai espionar em outro lugar? [...] - Imbecil – eu disse. (BRISCOE, 2009, p. 57).

A amplificação dá-se pela escolha de sinônimos de forte sentido negativo, ainda que esse sentido seja metafórico, como é o caso da seqüência de xingamento a seguir, descrita num pequeno trecho do capítulo 20: “Worse than useless; you bitch; you fucking useless; good-for-nothing bitch.”³⁸ (BRISCOE, 2006, p. 243-244). Juntas e dispostas consecutivamente, essas palavras provocam efeito de agressividade e opressão e pela enumeração sucessiva de circunstâncias que aumentam o clima de tensão e violência da narrativa, preparando gradativamente o leitor para consentir a argumentação que sustentará a história. Assim, o leitor será aos poucos persuadido pelo discurso da narradora, a partir de provas de persuasão fornecidas pelo discurso, que podem ser de três espécies: “umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e, outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 96).

Segundo Aristóteles (*ibidem*, p. 96), a persuasão feita pelo caráter acontece de forma a deixar a impressão de o orador ser digno de fé, mas uma confiança que seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o seu caráter. Já a persuasão feita a partir da disposição do ouvinte acontece, ainda de acordo com Aristóteles, quando estes são levados a sentir emoção pelo discurso. Por fim, o autor afirma que a persuasão que se dá pelo discurso é feita quando a verdade ou o que parece ser verdade é mostrada a partir do que é persuasivo em cada caso particular.

A partir da análise de Aristóteles, podemos enumerar os três tipos de discursos retóricos apontados por ele: o deliberativo, o judicial e o epidítico. O gênero judicial atua com as funções de

³⁸ Inútil; menos que uma inútil; vaca; vaca inútil; imbecil de merda. (BRISCOE, 2009, p. 286).

acusação e defesa. É uma apreciação feita a respeito de um conjunto de fatos passados, porém relevantes para o presente (LAUSBERG, 2004). “Num processo judicial temos tanto a acusação como a defesa.” (*Ibidem*, p. 104). O gênero deliberativo tem as funções de aconselhar e desaconselhar; é caracterizado por uma escolha que vai ser decidida, uma variante paradoxal da situação deliberativa que deve ser escolhida dentre duas possibilidades, cada uma com uma conseqüência. “Numa deliberação temos tanto o conselho como a dissuasão.” (*Ibidem*, p. 104). A felicidade é o fim da deliberação e o objetivo daquele que delibera é o conveniente. O gênero demonstrativo (ou epidítico) tem as funções de louvor e de censura e seu objetivo é falar da virtude e do vício, do belo e do vergonhoso. Mais do que falar sobre essas questões, o discurso epidítico mostra os “meios pelos quais deveremos ser considerados pessoas de um determinado caráter” (*Ibidem*, p. 124). Enquanto os gêneros judicial e deliberativo visam a uma alteração da situação, o gênero demonstrativo considerada a intenção de alterar a situação. No gênero demonstrativo há “tanto o elogio quanto a censura.” (*Ibidem*, p. 104). A amplificação é, em geral, a mais apropriada ao demonstrativo, enquanto os exemplos cabem aos discursos deliberativos e os entimemas, por sua vez, convêm mais aos discursos judiciais. (*Ibidem*, p. 130).

Os tempos de cada um destes são: para o que delibera, o futuro, pois aconselha sobre eventos futuros, quer persuadindo, quer dissuadindo; para o que julga, o passado, pois é sempre sobre atos acontecidos que um acusa e outro defende; para o gênero demonstrativo o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos atuais, embora também muitas vezes argumentem evocando o passado e conjecturando sobre o futuro. (*Ibidem*, p. 104).

Como o livro *Feia* concentra todo o seu foco em uma

personagem, Clare, e nos relacionamentos que estão ao redor dela, e ao construir a si mesma e os demais personagens para demonstrar um argumento, encaixamos *Feia* como sendo um gênero essencialmente demonstrativo, ainda que em seu intercuro elementos judiciais e deliberativos possam ser encontrados. A narradora lança elementos pelos quais as personagens devem ser consideradas virtuosas ou não, assim como justas, corajosas, mesquinhas etc. Ela censura a forma como a mãe e o padrasto a tratavam, ao mesmo tempo em que exhibe para o leitor referências àquilo que deve ser considerado belo ou feio, conceitos que estão próximos também a esse leitor e que provocam seu aplauso ou sua reprovação.

She dug her nails into my nipple and pulled me towards her. The pain was such that I imagined my nipple coming off in my mother's hand. The tears welled up in my eyes. As they splashed onto my hand, it began to sting. There was already a criss-crossing of raised skin from contact with the split-split stick. I used my left hand to wipe my face with my Peter Pan collar. My collar had a speck of blood on the lace. I decided not to wipe the other side of my face. The pain was unbearable and I was sinking fast to the floor. *I had to remain standing and I did not want her to think she had won.*³⁹ (BRISCOE, 2006, p. 144, grifo nosso).

No trecho acima, ao mesmo tempo em que a narradora censura atitudes consideradas vergonhosas em sua mãe, e as expõe ao leitor, elogia uma atitude corajosa de Clare, mesmo exemplo utilizado por Aristóteles para descrever uma virtude dentro do gênero demonstrativo: “É próprio do homem corajoso não se

³⁹ Ela enfiou as unhas no meu mamilo e me puxou para perto. A dor era tão grande que eu imaginei o meu mamilo saindo na mão dela. As lágrimas enchiam os meus olhos. Quando elas caíram, minha mão começou a arder. Já havia uma série de marcas inchadas, graças à tábua de rachar. Usei a mão esquerda para limpar o rosto com a gola do vestido. A gola estava com uma mancha de sangue na renda. Decidi não limpar o outro lado do rosto. A dor era insuportável e eu estava desmontando rapidamente, caindo no chão. *Eu tinha de ficar de pé e não queria que ela pensasse que tinha vencido.* (BRISCOE, 2009, p. 173-174, grifo nosso).

deixar vencer.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 1127).

Como já visto anteriormente, a amplificação é uma figura de retórica que se faz presente na obra analisada e, como um de seus elementos, a gradação é constante no texto de Constance Briscoe. Pela gradação, ideias são dispostas em intensidades normalmente progressivas, uma vez que na narrativa a tensão é sempre crescente. Esse recurso pode ser verificado com frequência, principalmente nos diálogos nos quais a narradora reproduz as agressões verbais ditas pela mãe ao mesmo tempo em que a filha insiste em confrontá-la, numa tensão crescente. O mesmo pode ser verificado em passagens nas quais se afrontam Clare e o padrasto Eastman. Os ânimos se inflamam assim que as personagens desferem e revidam as primeiras ofensas. As subsequentes agressões verbais crescem:

- You ugly black bitch. You think I'm your father, you fucking shithouse? – Don't call *me* a shithouse. If anyone's a shithouse, it's you! Look at you! Big man like you, so stupid you can't read. [...] – You calling me a fool? he Said and removed the cigarette from his mouth.⁴⁰ (BRISCOE, 2009, p. 100).

Tais ofensas muitas vezes acabam culminando em agressões físicas: “Eastman took the cigarette in his right hand and said, ‘So I'm a fool, am I? All right, we'll see who the fool is’, and with that stubbed the cigarette out on the back of my right hand.”⁴¹ (*Ibidem*, p. 100).

A partir dos efeitos resultantes da gradação, pode-se perceber

⁴⁰ Sua puta preta e feia. Cê acha que eu sou teu pai, seu monte de bosta? [...] – Se alguém aqui é um monte de bosta, é você! Um sujeito desse tamanho, tão idiota que nem sabe ler. [...] – Cê tá me chamando de burro? – ele disse e tirou o cigarro da boca. (BRISCOE, 2009, p. 125).

⁴¹ Eastman pegou o cigarro com a mão direita e disse: - Então eu sou burro, né? Tá certo, vamos ver quem que é burro. – E com isso ele apagou o cigarro nas costas da minha mão direita. (*Ibidem*, p. 125).

que a agressão é uma constante na narrativa, permeando o cotidiano familiar e sendo fundamental na construção do caráter de todas as personagens. Todas elas aprendem que devem pressupor do *outro* atitudes hostis. Assim, preferem se antecipar e reagir agressivamente à iminência da agressão que já esperam sofrer. “Four Eyes, are you spying for Mummy?’ ‘No’, she Said. ‘No. Why do you think that?’ ‘Well, don’t ask questions.”⁴² (BRISCOE, 2006, p. 4). Apesar de não sofrer agressões por parte das irmãs, Clare normalmente assume uma posição defensiva em relação a elas, pois, por medo, as meninas agem de acordo com o que Carmen manda. Isso incorre muitas vezes em situações que prejudicam ou não ajudam Clare em nada, como nas vezes em que precisam delatar uma atitude qualquer da irmã ou deixá-la sem amparo após uma surra da mãe.

O conflito não acontece somente entre mãe e filha, mas é a partir desse núcleo familiar que a tensão se estende gradativamente, amplificando a todo o grupo as ações e reações de agressividade características das duas famílias fundidas ali. Do duelo entre Clare e Carmen, o ambiente conflituoso abarca Clare e Eastman, Clare e as irmãs (pelos frequentes episódios de omissão quanto às agressões sofridas pela irmã) e Clare e demais personagens das quais a mãe usava para confrontá-la. “My sisters were told that if they helped me or lent me a nightie they would get a beating too, so more often than not they made themselves scarce.”⁴³ (*Ibidem*, p. 11). Todos esses conflitos ficam claros para o leitor logo nas primeiras páginas do livro e crescem em tensão até o final da narrativa.

⁴² - Quatro-Olhos, você está de espiã da mamãe? – Não – ela disse. – Não. Por que você acha isso? – Bom, então não fique fazendo perguntas. (BRISCOE, 2009, p. 15).

⁴³ Minhas irmãs sabiam que se me ajudassem ou se me emprestassem uma camisola também levariam uma surra e então, na maior parte das vezes, elas se faziam de mortas. (BRISCOE, 2009, p. 24).

“Carmen, you are go to end up in jail. You think me coming with you? No, sirree, not me. Call the doctor, Carmen, you don’t know what’s wrong with the child.’ ‘Eastman, if Clare is to dead, she would have dead by now. Jailhouse turn you stupid!’⁴⁴ (BRISCOE, 2006, p. 3).

A gradação avança na narrativa por meio das ofensas verbais que se desencadeiam de forma crescente, até atingir um clímax que normalmente é deflagrado por um ato de violência física. Exemplo disso é o episódio em que Carmen, insatisfeita por ter descoberto alguns pêlos que não foram retirados do frango que Clare estava limpando, passou a pressionar a filha, ofendendo-a e a amedrontando com uma faca, até que aperta a lâmina contra o pulso da menina, cortando-a.

Ainda como um recurso da amplificação, a narradora lança mão de hipérboles com a intenção de reforçar a crueza e os excessos que diz ter vivenciado, especialmente pela mãe e pelo padrasto. Utilizado de forma a expor a hostilidade da mãe contra a filha, geralmente sob gradação, o recurso tende a despertar no leitor emoções contrárias aos antagonistas, aproximando-o de um sentimento de cumplicidade em relação à narradora. Em geral a hipérbole surge quando Carmen expressa a imagem que tem da aparência filha: “Lord, sweet Lord, how come she so ugly? [...] Heavenly Jesus, sweet and kind, why have You given me a swine? [...] If I had a nose like that I would cut off half and save the rest.”⁴⁵ (*Ibidem*, p. 52). Ou aparece também quando mostra a forma como Clare, em muitos momentos, se refere à própria aparência: “My

⁴⁴ - Carmen, cê vai acabar parando na cadeia. Cê acha que eu vou te fazer companhia? Não mesmo. Eu não. Chama o médico, Carmen, cê não sabe o que a menina tem. – Eastman, se fosse para a Clare morrer ela já estava morta a essa hora. A cadeia te deixou burro! (BRISCOE, 2009, p. 14).

⁴⁵ Jesus amado, o que eu pus no mundo? [...] Jesus, amor e gratidão, por que me deste este leitão? [...] Se eu tivesse um nariz assim, cortava metade fora e guardava o resto. (*Ibidem*, p. 70).

mother, who had a full set of hair and was still very attractive, was with a *child monster*, a bald one at that.⁴⁶ (BRISCOE, 2006, p. 244, grifo nosso). Quanto mais a narradora reforça a forma como Carmen repele a filha e a convence da própria feiúra, aumentam também as chances de o leitor se compadecer da menina, assim como a tendência dele condenar a violência materna. Como uma grande hipérbole, o livro exacerba os sentimentos e as reações dos personagens de forma a persuadir em definitivo o leitor de que o ponto de vista ali expresso reproduz o que de fato aconteceu.

Outras figuras de retórica contribuem para construir o discurso e o perfil identitário das personagens. A antítese, por exemplo, “contraposição de dois pensamentos de volume sintático variável” (LAUSBERG, 2004, p. 228) é utilizada pela narradora como meio de reforçar a desigualdade entre mãe e filha, explorar os opostos e revigorar a idéia de opressão que pretende passar. Isso pode ser percebido nos momentos em que a narradora contrapõe a beleza da mãe à própria feiúra:

Carmen, my mother. George called her Carmel. *She had a very slim figure and was stunningly beautiful. She looked more like a film star than a mother. [...]* Then there was me - Clear, Clearie, Clare, Born 18 May 1957. About five feet three and a quarter fully grown, medium build, *who never made it on the looks stakes* until quite late in the day. *Described as ugly, just ugly.*⁴⁷ (BRISCOE, 2006, p. 6. grifo nosso).

Ou quando demonstra como as irmãs recebiam tratamento

⁴⁶ A minha mãe, que estava em plena posse dos seus cabelos e ainda era muito atraente, estava com uma *criança-monstro*, e além de tudo careca. [...] Como é que uma pessoa tão bonita podia dar à luz uma *aberração como eu?* (BRISCOE, 2009, p. 287, grifo nosso).

⁴⁷ Carmen, a minha mãe. George a chamava de Carmel. *Ela tinha uma silhueta muito esguia e era estonteantemente linda.* Parecia mais uma estrela de cinema que uma mãe. [...] Aí vinha eu – Clear, Clearie, Clare, nascida em 18 de maio de 1957. Cerca de um metro e sessenta quando adulta, porte médio, *que nunca fui lá essas coisas no que se refere à beleza*, até passar de certa idade. *Descrita como feia, simplesmente feia.* (*Ibidem*, p. 18-19, grifo nosso).

privilegiado da mãe:

Her treatment of my sisters was certainly very different from her treatment of me. *They did not get the unkind words I got, or have their nipples pinched, and they were not beaten or punched. They were bought new dresses, but I had only hand-me-downs, third-hand from Pauline and Patsy. My mother had piles and piles of hand-me-downs, in plastic bags, ready to pass on to me.*⁴⁸ (BRISCOE, 2006, p. 8-9, grifo nosso).

Ou ainda de como era subjugada tendo como exemplo a maneira com que a mãe privilegiava a si mesma em detrimento do menosprezo conferido a Clare:

*My mother had a lot of pretty dresses for herself – they had bright patterns on them, particularly roses. She had exquisite dresses for every occasion. I remember hiding in her wardrobe and watching her change out of the cardigan she usually wore round the house into her dusty pink dress which was her favorite. I wanted pretty dresses too, but I was too ugly to wear anything but my sisters’ cast-offs.*⁴⁹ (*Ibidem*, p. 9, grifo nosso).

A presença da antonomásia, uma modalidade de metonímia que substitui um nome por outra denominação que ressalta uma característica peculiar do interlocutor, muitas vezes de caráter irônico ou pejorativo, também pode ser identificada em *Feia*. Ao deliberadamente nomear Clare sua filha registrada Constance, a mãe fazia um trocadilho com o adjetivo “claro”, insinuando que a

⁴⁸ O modo como ela tratava as minhas irmãs era certamente muito diferente de como me tratava. *Elas não ouviam as palavras grosseiras que eu ouvia, não ganhavam beliscões nos mamilos e não eram surradas ou socadas. Elas ganhavam vestidos novos, e eu só ficava com as sobras: vestidos de terceira mão que vinham de Pauline e Patsy. A minha mãe tinha pilhas e pilhas de vestidos velhos, entulhados em sacos plásticos, prontos a serem repassados para mim.* (BRISCOE, 2009, p. 21-22).

⁴⁹ *A minha mãe tinha muitos vestidos bonitos só para ela – vestidos com estampas coloridas, particularmente rosa. Ela tinha vestidos belíssimos para todo tipo de ocasião. Eu me lembro de me esconder no guarda-roupa dela e observá-la trocando o cardigã que ela normalmente usava em casa pelo vestido rosa pálido que era o seu favorito. Eu também queria vestidos bonitos, mas era feia demais para usar qualquer coisa que não fossem as sobras das minhas irmãs.* (*Ibidem*, p. 22, grifo nosso).

filha era tão transparente (insignificante) que era possível enxergar através dela. Reside aí, portanto, um dos elementos da construção da identidade da protagonista.

Constance passa 18 anos da vida acreditando se chamar Clare, forma como era tratada pelos pais, padrasto, irmãos e todas as demais pessoas com quem se relaciona. Foi apenas quando precisa de sua documentação para se candidatar a uma bolsa na universidade que descobre o verdadeiro nome. Passa a vida inteira com uma identidade que não era a sua e somente teve consciência dela quando deu início a uma nova fase de sua vida: independente e realizando o sonho de se tornar advogada. Ao conversar com a mãe sobre a descoberta do novo nome, a mãe nega a troca e diz que ela está muito “metida” por se autoneamar Constance. Em nenhum momento fica claro o porquê dessa troca de nomes, se foi algo deliberado (ou consentido) por um dos pais ou por ambos, tampouco se há mesmo um significado por trás da escolha do nome Clare.

Também presente no discurso, a cominação, prenúncio de infelicidades futuras ou simples advertência, pode ser encontrada em passagens cruciais da narrativa. Em alguns momentos ela pode ser percebida nas atitudes cautelosas de Clare e suas irmãs, temerosas para não despertarem a ira materna.

“She said we had to do the housework. She said I should get out of her sight and if I asked her once more she would slap me. She said we should clean up the house, go and wash the plates and start cooking.” “I told you we shouldn’t have asked her”, said Four Eyes.⁵⁰ (BRISCOE, 2006, p. 140, grifo

⁵⁰ *Ela disse que nós tínhamos que fazer as coisas da casa. Disse que eu devia sair da frente dele e que se eu perguntasse mais uma vez sobre a discoteca ela me daria um tapa. Disse que nós tínhamos que limpar a casa, ir lavar os pratos e começar a cozinhar. – Eu falei que a gente não deveria ter pedido – disse Quatro-Olhos. (BRISCOE, 2009, p. 169, grifo nosso).*

nosso).

Ao usar verbos no pretérito imperfeito e no futuro do pretérito, junto da conjunção condicionante “se”, a irmã de Clare narra chantagens e ameaças da mãe e, ao final, se mostra amedrontada pela possibilidade de não conseguir fazer o que a mãe impõe como regra (“Eu falei que a gente não deveria ter pedido”). Em outros momentos, a cominação pode ser identificada nas passagens em que demais personagens surgem para tentar dissuadir Clare de seu sonho de se tornar advogada: “A barrister? Now who put that idea into your head?”⁵¹ (BRISCOE, 2006, p. 186); ou pouco mais adiante:

“As for being a barrister’, she said as we left, ‘it is good to have dreams, but they have to be realistic. Dream about something that you can achieve. That way you can never be disappointed. Dreams and hopes must have boundaries.”⁵² (*Ibidem*, p. 188).

Ao dizer “Sonhe com alguma coisa que você possa obter” a professora estava advertindo Clare que sua intenção de ser advogada jamais poderia ser realizada; e ao prevenir “Assim você nunca vai se decepcionar” estava tentando provar à menina que, caso ela não desistisse desse sonho, ela iria se decepcionar. Em outro trecho, mais ao final do livro, a cominação parte da mãe, logo após ouvir da filha que iria se inscrever no processo de bolsas de uma universidade: “Only clever people go to university’, she said, then she threw the small pieces of paper up into the air. ‘Now fuck off out of my sight, if you know what’s good for you.”⁵³ (*Ibidem*, p. 302). Nesse trecho, a mãe estava prevenindo a filha que a ideia de entrar

⁵¹ Advogada? Mas quem pôs essa ideia na sua cabeça? (*Ibidem*, p. 220).

⁵² Quanto a isso de ser advogada – ela disse na nossa saída – é bom ter sonhos, mas eles têm de ser realistas. Sonhe com alguma coisa que você possa obter. Assim você nunca vai se decepcionar. Sonhos e esperanças têm que ter limites. (*Ibidem*, p. 224).

⁵³ Só as pessoas inteligentes entram na universidade – ela disse, e então jogou os pedacinhos para cima. – Agora vai para a puta que te pariu e some da minha frente, se você ainda tem juízo. (*Ibidem*, p. 351).

na universidade não daria certo, pois ela não teria inteligência suficiente para atingir seu objetivo. Mais à frente, depois de ouvir da filha que ela havia sido aprovada na universidade, a mãe comenta “I thought it was only clever people who went to university.”⁵⁴ (*Ibidem*, p. 307). Como ela não podia mais prever a não concretização do sonho da filha, Carmen decide então pôr em cheque a inteligência da filha e o nível de exigência da instituição, já que ela havia, enfim, atingido seu objetivo.

A cominação sustenta um importante jogo envolvendo o tempo narrativo. Do início ao fim do livro a narradora, por meio da relação da menina com a grande maioria das pessoas com as quais convive, tenta mostrar como o presente dava indícios de que um futuro promissor seria improvável para Clare.

O texto é inteiramente permeado por discursos agressivos, norteados por ironia, os quais podemos classificar como diasirme. Tais passagens são mais frequentemente identificadas quando retratam os diálogos que envolvem entre si Carmen, George, Eastman e Clare. Essa percepção, mais do que pelas palavras proferidas, é obtida também a partir do tom que a narradora imprime à narrativa, em alguns momentos irônicos, noutros hostis. No caso de *Feia*, a narradora pretende, por meio desse recurso, ressaltar um tom gratuitamente agressivo da mãe contra Clare. “Come, Clare’. I got up and went over to my mother. ‘Here you are – take it.’ I took my present and went back to my place. ‘Oh, Clare, here’s another one.’”⁵⁵ (*Ibidem*, p. 46), disse a mãe ao chamar Clare para receber dois presentes de natal que, na verdade, eram objetos antigos da menina (uma bonequinha velha e um pião), embalados para

⁵⁴ Eu achava que só gente inteligente entrava na universidade. (*Ibidem*, p. 357).

⁵⁵ Vem, Clare. – Eu levantei e fui até a minha mãe. Pra você... toma. – Eu peguei o meu presente e voltei para o meu lugar. - Ah, Clare, olha, tem outro. (BRISCOE, 2009, p. 63-64).

presente. Nesse trecho, uma agressão baseada no cinismo é desferida por Carmen contra Clare: nenhuma palavra ríspida ou de baixo calão é proferida, somente o sarcasmo da mãe é suficiente para provocar a filha.

Um pouco mais adiante, outra atitude irônica da mãe é capaz de hostilizar Clare. No trecho a seguir nenhuma menção à suposta feiúra da filha é feita, mas a atitude sarcástica da mãe é suficiente para deixar clara a razão pela qual ela não deseja comprar as fotos escolares da menina e provocar no grupo uma chacota coletiva, que resultou numa humilhação também em conjunto:

“Tell me, Clare, do you think I should put my money in this little Brown envelope and buy them?” She picked up the envelope and counted out the smaller copies of the main one. “One, two, three, four, five.” At five she started to laugh and threw the pictures on the table. “Tell me true, Clare, do you think I should pay for these?” The whole kitchen started to laugh.⁵⁶ (BRISCOE, 2006, p. 52-53).

Assim como outras figuras de retórica, o difemismo, o oposto do eufemismo por reforçar e tornar ainda mais cruel uma dura realidade, também pode ser percebido em toda a obra, mais uma vez como recurso utilizado pela narradora para reforçar as violências que diz ter sofrido pela mãe ao longo de sua infância e início da adolescência. Ao substantivar adjetivos depreciativos, a narrativa relembra a todo instante como Carmen considera a filha feia e desprezível, e como sente vergonha da aparência de Clare. Um ataque estritamente pessoal. “Then she became *very personal*. She mentioned my bed-wetting in the middle of the underpass.”

⁵⁶ Me diz, Clare: você acha que eu devia pôr o meu dinheiro nesse envelopinho marrom e comprar as fotos? – Ela apanhou o envelope e contou as cópias menores da foto principal. – Uma, duas, três, quatro, cinco. – Chegando a cinco, ela começou a rir e jogou as fotos sobre a mesa. – Me diz a verdade, Clare, você acha que eu devia pagar por isso? Todos na cozinha começaram a rir. (*Ibidem*, p. 71).

(BRISCOE, 2006, p. 243, grifo nosso). “Look at your nose, you bitch’, she said, “you fucking useless good-for-nothing bitch. That nose of yours, you certainly did not get it from my side of the family.”⁵⁷ (*Ibidem*, p. 244).

Largamente utilizado pela narradora para destacar as agressões verbais que narra ter sofrido pela mãe, o epíteto ressalta o sentido do substantivo não de forma essencial para a compreensão de seu significado, mas como reforço de uma ideia. Por esse recurso Carmen rotula a filha por apelidos que, por sua vez, acabam por qualificá-la a ponto dela tê-lo incorporado e usado um desses atributos como título de seu livro; “Lord, sweet Lord, how come she so ugly? Ugly. Ugly.”⁵⁸ (*Ibidem*, p. 52). O epíteto contribui para a formação da identidade da protagonista, uma vez que em muitos casos adquirem uma forma de “alunha” de Clare. E por serem em sua maioria injuriosos ou proferidos em tom cínico ou hipocorístico, a identidade de Clare foi sendo erguida com bases numa percepção pejorativa de si mesma. “Encontrar o adjetivo preciso e colocá-lo adequadamente junto ao substantivo que qualifica é sempre uma operação artística. Com razão dizia o poeta Vicente Huidobro: ‘O adjetivo, quando não dá vida, mata.’” (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 268).

Já por meio do hipocorismo, a narradora ressalta diminutivos aparentemente amorosos, porém depreciativos, pelos quais ela conta ter sido chamada pela mãe. O hipocorismo é um dos meios pelos quais a ironia é construída ao longo do texto. O próprio nome Clare, como já visto anteriormente, assim como suas variações

⁵⁷ Então ela *atacou o lado pessoal*. Mencionou a minha enurese no meio da passagem.” (BRISCOE, 2009, p. 285-286). “Olha o teu nariz, sua vaca – ela disse. – Sua vaca inútil, imbecil de merda. Esse teu nariz você com certeza não puxou do meu lado da família.” (*Ibidem*, p. 286).

⁵⁸ Deus meu, meu bom Deus, como é que ela pode ser tão feia? Feia. Feia. (*Ibidem*, p. 70)

Clearie ou Clear, são exemplos disso. Mas há exemplos também de “You dirty little liar”⁵⁹ (BRISCOE, 2006, p. 77), situações nas quais Carmen agride a filha com insultos acrescidos de um tom “carinhosamente” sarcástico, direcionado à criança, o que imprime um caráter ainda mais desdenhoso à relação entre mãe e filha.

Outro recurso utilizado pela narradora, a hipotipose expõe uma cena de forma tão minuciosa e descritiva para tentar transportar o leitor para dentro daquele quadro retratado. Em *Feia*, Constance Briscoe recorre a esse artifício constantemente, ainda mais quando se refere aos alimentos que come e prepara diariamente, e também quando faz referência a peças de vestuário usadas pelas mulheres de sua família.

Roast potatoes on a Monday were unheard of. Yorkshire pudding and two veg with thick gravy. Extraordinary. Peas for those who wanted. There were always too few takers and the following day we all knew that mushy peas were guaranteed. Roly-poly jam pudding with lumpy custard ob bread and butter pudding with lumpy custard. We all skinned the lumpy custard and left the lumps on the side of the plate.⁶⁰ (*Ibidem*, p. 254).

A hipotipose possibilita que o leitor mergulhe no universo da personagem e passe a dar maior credibilidade à narrativa. Mais do que simples leitor, ele passa a ter uma experiência sensorial da leitura, um argumento a mais para sua fidedignidade. O mesmo acontece em relação a elementos cromáticos e visuais, como no caso de vestimentas. A minúcia possibilita que o leitor construa a imagem das personagens, criando visualmente um elemento antes restrito ao papel:

⁵⁹ Sua mentirosinha vagabunda. (BRISCOE, 2009, p. 99).

⁶⁰ Batata assada na segunda-feira era algo inédito. Omelete e dois tipos de legumes com um molho bem grosso. [...] Ervilha para quem quisesse. [...] Torta de geleia de fruta ou pudim de pão, ambos com creme grosso. Nós todos peneirávamos o creme e deixávamos os grumos na beira do prato. (*Ibidem*, p. 297).

Her skin colour was fair, more yellow than black. She was all of five feet, fully grown. Although of a very small frame, her bottom stuck out. She wore a size three and a half shoe. Her hair was short and thick, and she had a large bust and bulbous eyes.⁶¹ (BRISCOE, 2006, p. 6).

Como forma de ressaltar o mal estar gerado pelas numerosas brigas e discussões familiares, a narradora também usa o recurso da imprecação para mostrar como as personagens, sem cerimônia, acabam desejando mal umas às outras, seja por simples expressão de raiva ou mesmo por desejo de vingança.

“My black arse, she’s ugly, man.” I stood with my face still, looking at my mother, arms motionless by my side, not wanting to move in case I set her off. Eastman rubbed his eyes and looked at the photograph. He then said, “Gimme”, took the photograph out of my mother’s hands and pushed it to within four inches of his face. “I’ll say one thing, you sure is fucking ugly. Is that you?” he said. “Carmen, you ever see a child so ugly? Look good.” He handed the photograph to me.⁶² (*Ibidem*, p. 51-52).

A mãe não se furta a pinçar um dos aspectos mais vulneráveis (a aparência) e a transformá-lo em insulto contra a filha. Esse clima familiar hostil favorece que cada integrante trate o outro da mesma forma ríspida como acostumou ser tratado. Repetem adiante sem remorso aquilo que também os feriria: “Well, Mummy says you’ll come home sooner or later with your tail between your

⁶¹ A cor da sua pele era clara, mais amarela que negra. Tinha orgulhosos um metro e cinquenta e dois quando parou de crescer. Embora fosse muito miúda, os seus quadris se destacavam. Calçava trinta e seis. O seu cabelo era curto e grosso, e ela tinha busto grande e olhos saltados. (BRISCOE, 2009, p. 18).

⁶² - Cacilda, como ela é feia, cara! Eu fiquei parada, com o rosto imóvel, olhando para a minha mãe, braços imóveis ao lado do corpo, sem querer me mover para evitar irritá-la. Eastman esfregava os olhos e olhava para a fotografia. E disse: - Dá aqui - pegou a fotografia das mãos da minha mãe e a meteu a dez centímetros do rosto. - Uma coisa eu te digo: cê pode saber que cê é feia pacas. Isso aqui é você? - ele perguntou. - Carmen, cê já viu criança mais feia? Olha bem. - Ele devolveu a fotografia à minha mãe. (*Ibidem*, p. 70).

legs.”⁶³ (BRISCOE, 2006, p. 214).

Nas cenas em que não há agressões físicas ou verbais explícitas, a ironia toma conta do enredo, principalmente nas conversas que envolvem um ou mais das personagens Clare, George, Carmen e Eastman. Pela ironia as personagens querem dizer o inverso daquilo que expressam, como uma forma de reforçar os maus sentimentos que não escondem nutrir umas pelas outras. Para imprimir ironia ao texto a narradora utiliza recursos como asteísmo (uma expressão sutil, porém irônica), sarcasmo (uma ironia dura e insultuosa) e antífrase (quando enfatiza idéias em sentido oposto ao verdadeiro). Apesar de a ironia lançar dúvidas sobre o real sentido daquilo que um personagem diz, no livro em questão todas as personagens que utilizam esse recurso já esperam essa reação umas das outras, por isso mesmo compreendem o que está sendo dito subliminarmente e não se surpreendem quando são tratadas ironicamente umas pelas outras.

O tom irônico permeia toda a história e é adotado como moeda de troca dentre as personagens que protagonizam a narrativa. À medida que as relações se deterioram, mais forte fica a relação irônica entre elas.

“I had a nice day today”, I said. “Really”, said my mother. “Close my door on the way out, will you?” “I made my First Communion today”, I said “I would never have guessed”, my mother said sarcastically. “Now – out.” “It was a pity you were too busy to come.”⁶⁴ (*Ibidem*, p. 98).

Chateada pelo fato de a mãe não ter participado de sua

⁶³ Bom, a mamãe diz que mais cedo ou mais tarde você vai voltar com o rabo entre as pernas. (BRISCOE, 2009, p. 252).

⁶⁴ O meu dia foi legal. – Mesmo? – disse a minha mãe. – Feche a minha porta quando sair, certo? – Eu fiz minha primeira comunhão hoje – eu disse. – Eu nem imaginava – a minha mãe disse sarcasticamente. – Agora... sai. – Foi pena a senhora estar ocupada demais para ir. (*Ibidem*, p. 123).

primeira comunhão, como havia feito com as demais filhas, tampouco de tê-la perguntado como havia transcorrido, Clare, ironicamente finge lembrar sua mãe do evento. Em resposta, Carmen finge, irônica, não ter se lembrado do ocorrido e demonstra desdém pelo que a filha tenta lhe dizer. Clare, por sua vez, rebate a ironia dizendo ter sido uma pena a mãe ter estado ocupada demais para ir, quando sabe que, na verdade, a mãe não foi simplesmente porque não quis. (BRISCOE, 2009, p. 123).

A parrésia (ou licença) é um recurso também muito utilizado pela narradora, por meio do qual as personagens dizem, despudoradamente, o que lhes passa pela cabeça, independentemente se vão magoar ou chocar seus interlocutores. Afirmações corajosas ou atrevidas, a parrésia pode ser identificada do princípio ao fim do livro, na maioria das vezes sob formas desconcertantes. Com a função de chocar e agredir, a personagem que dispõe da parrésia assume o risco da audácia que seu desabafo suscita. Essa forma chocante de sinceridade pode também significar um meio de persuasão, já que estabelece o poder pela palavra, muitas vezes um argumento com mais capacidade de desestruturação que a força física. “Abortions were not legal when I was carrying you otherwise I would have strung you up.”⁶⁵ (*Ibidem*, p. 142). Revelar para a filha que gostaria de tê-la abortado, significa que Carmen não mede esforços para agredir Clare, mesmo que para isso precise, tanto quanto desejar a morte da filha, dizer preferir que ela a tivesse abortado.

⁶⁵ Aborto não era legal quando eu estava grávida de você, senão eu tinha dado um jeito em você. (BRISCOE, 2009, p. 172).

Capítulo II

Persuasão e autobiografia

O texto de *Feia*, altamente subjetivo, alimenta a predisposição psicológica do leitor, que tende rumar na direção para a qual a narradora pretende direcioná-lo.

Quando mostra para o leitor, ainda na primeira parte do livro, que ao ameaçar a filha com uma faca a mãe estava “apenas sendo sua mãe”, a narradora quer chocar esse leitor com a sua e, desde já, situá-lo ao seu lado, cúmplice de seu sofrimento. Assim, desde o início a narradora tenta fazer com que o leitor compactue de suas idéias e se torne de antemão uma testemunha dos fatos narrados.

Em *Feia*, esse direcionamento é feito desde as páginas iniciais, como a capa: “The true story of s loveless childhood”⁶⁶, a contracapa: “Constance’s mother systematically abused her daughter, both physically and emotionally, throughout her childhood.”⁶⁷, a quarta capa (apenas na edição brasileira): “Uma atordoante história real da esperança vencendo a adversidade.”, e do início ao fim da narrativa:

“You are a dirty whore. A dirty, dirty whore”, she said., as she banged my head into the door. “Repeat after me: ‘I’m a dirty little whore.’ “I’m a dirty little whore”, I said. “That’s right”, said my mother. “As long as you’ve got a split up your crack, you can sell it”.⁶⁸ (BRISCOE, 2006, p. 192).

⁶⁶ A história real de uma infância sem amor. (BRISCOE, 2009, capa).

⁶⁷ A mãe de Constance foi sistematicamente violenta com a própria filha, física e emocionalmente, durante toda a sua infância (*Ibidem*, contracapa).

⁶⁸ - Você é uma puta vagabunda. Uma puta suja e vagabunda – ela dizia, enquanto batia a minha cabeça na porta. – Repita comigo: - Eu sou uma putinha vagabunda. Anda, diz. Eu sou uma putinha vagabunda. – Eu sou uma putinha vagabunda – eu disse. – Isso mesmo – disse a minha mãe. – Enquanto tiver uma racha no meio das pernas, você tem o que vender. (BRISCOE, 2009, p. 227-228).

Apesar de subjetiva, a narrativa confere aos cenários uma dimensão realista, com riqueza de detalhes como cheiro:

You stink of piss! Have you smelled yourself recently? Go on – have a smell.⁶⁹ (BRISCOE, 2006, p. 68), forma e cor: “This was a big day for me because I would be fitted out for the first time with the Sacred Heart uniform, which consisted of a black blazer, white shirt, grey pleated skirt, grey jumper, tie, white socks, Aertex shirt and grey knickers for PE.⁷⁰ (*Ibidem*, p. 70).

E também sabor:

We had a wonderful lunch that day. I stood in the line for free dinners; we always seemed to be first, because we were more needy and hungry than those who paid for their school meals. Friday was a good day for Catholics – cod, chips, peas, two carrots, lumpy custard, apple crumble. Delicious.⁷¹ (*Ibidem*, p. 148).

Com esses elementos a narradora pretende fazer com que o leitor tenha a sensação de presenciar aquilo que é narrado, facilitando, assim, a empreitada de torná-lo juiz daquilo que ela pretende ver julgado. Ela constrói sua identidade a partir da forma como o *outro* percebe a identidade que ela tenta fazê-lo perceber.

Com o intuito de reforçar o efeito de realidade na narrativa, a narradora faz uso constante do discurso direto, que é “resultado de uma debreagem interna (em geral de segundo grau), em que o

⁶⁹ Você tem cheiro de mijo! Você já andou se cheirando? Anda... dá uma fungadinha. (*Ibidem*, p. 89).

⁷⁰ Para mim, esse era um grande dia porque, pela primeira vez, eu provaria o uniforme do Sagrado Coração. Era um blazer preto, camisa branca, saia cinza de pregas, blusa cinza, gravata, maias brancas, camiseta leve e calção cinza para a educação física. (*Ibidem*, p. 91).

⁷¹ Tivemos um almoço maravilhoso naquele dia. Eu fiquei na fila da refeição grátis; nós sempre parecíamos ser as primeiras, porque éramos mais carentes e famintas que as que pagavam pelas refeições da escola. Sexta era um bom dia para os católicos: bacalhau, batatas fritas, ervilhas, duas cenouras, creme encaroçado, torta de maçã. Delicioso. (*Ibidem*, p. 178).

narrador delega voz a um actante do enunciado. Possui duas instâncias enunciativas, dois níveis de eu: o do narrador e o do interlocutor.” (FIORIN, 2001, p. 72). Nesse recurso o narrador tenta convencer o leitor de que está reproduzindo todas as palavras que compuseram o diálogo ali transcrito. Mais do que contar, o narrador mostra ao leitor o que acontece; ele dá a entender que ali são os personagens que falam, e não ele, o autor. Esse recurso toma o leitor como testemunha e faz com que ele se sinta observador da história, testemunhando o fato narrado. No discurso direto os diálogos dos personagens são acompanhados por verbos de elocução (dizer, contar, responder, afirmar, perguntar, falar etc.), seguido pelo sinal gráfico dois pontos.

“Oh, thank you, Mummy”, I said. It was my black doll. I had last seen Dollie when I played with her at Burnett Street. “What have you got?”, Pauline wanted to know. “Let’s see.” “It’s Dollie”, I said.⁷² (BRISCOE, 2006, p. 46).

No discurso direto o processo sintático é o da justaposição, com utilização do verbo *dicendi*, seja explícito ou oculto. Os verbos *dicendi* indicam com quem está a palavra e

Pertencem, grosso modo, a oito áreas semânticas, cada uma das quais inclui vários de sentido geral e muitos de sentido específico: a) de dizer (afirmar, declarar); b) de perguntar (indagar, interrogar); c) de responder (retrucar, replicar); d) de contestar (negar, objetar); e) de exclamar (gritar, bradar); f) de pedir (solicitar, rogar); g) de exortar (animar, aconselhar); h) de ordenar (mandar, determinar). (GARCIA, 1969, p. 111).

Mesmo em se tratando de um *flash-back*, como é o caso de

⁷² - Ah, obrigada, mamãe – eu disse. Era a minha boneca preta. A última vez que eu tinha visto a minha bonequinha tinha sido quando brinquei com ela na rua Burnett. - Que foi que você ganhou? – Pauline queria saber. – Deixa ver. - É a bonequinha – eu disse. (BRISCOE, 2009, p. 64).

Feia, os diálogos reproduzidos em discurso direto normalmente estão no presente do indicativo. O verbo dicendi, no entanto, “só costuma aparecer no presente do indicativo quando um dos interlocutores serve de intérprete entre dois outros, porque a fala não foi ouvida ou entendida.” (GARCIA, 1969, p. 116). Em geral ele é usado no pretérito perfeito.

“And?” *prompted* my mother. “You shoved me by my tit.” “Wrong”, *said* my mother. “Try again.” “You did push me”, I *said*. “And?” *said* my mother. “And you pushed me by um tits.” “Wrong”, *said* my mother. She came forward and using both her hands she shoved me backwards again. “And why are you wrong?” she *said*. “I’m not wrong. You did.” “Try again”, *said* my mother, shoving me back again.⁷³ (BRISCOE, 2006, p. 191, grifo nosso).

Apesar da predominância do discurso direto, no qual estão os diálogos mais fortes e contundentes da narrativa, há também ocorrências de discurso indireto e discurso indireto livre, que, juntos, constroem a história por meio de retomadas de fatos do passado (analepse), resumos de eventos menos relevantes (sumário) ou supressão de fatos que a narradora considera irrelevantes ou pretende deliberadamente suprimir (elipse). A ocorrência dos vocativos também é importante na obra analisada, uma vez que delimitam chamamentos de caráter apelativo, recurso largamente utilizado pela narradora, especialmente em situações de extrema agressividade.

⁷³ - E daí? – *disse* a minha mãe. - E a senhora me empurrou para trás pelo meu peito. - Sério? – ela *disse*. – E o que é isso? – A minha mãe usou a sua mão esquerda aberta com os dedos na mesma posição vertical para me empurrar de novo. Ela achatou o meu seio direito e me empurrou um passo para trás. - A senhora me empurrou de novo – eu *disse*. - E daí? – *insistiu* a minha mãe. - A senhora me empurrou pelo meu peito. - Errado – *disse* a minha mãe. – Tente de novo. - Mas a senhora me empurrou – eu *disse*. - E daí? – *disse* a minha mãe. - E a senhora me empurrou pelos meus peitos. - Errado – *disse* a minha mãe. Ela se adiantou e me empurrou mais uma vez para trás, usando as duas mãos. – E por que é que você está errada? – Ela *disse*. - Eu não estou errada. A senhora me empurrou. - Tente de novo – *disse* a minha mãe, que me empurrava mais uma vez. (BRISCOE, 2009, p. 226).

A necessidade de retomar seu passado e dar sentido ao que não compreendia fez com que Constance recriasse a história de Clare, reconstruindo a própria vida por meio de palavras, diálogos e da construção de uma narrativa. Um sujeito que brota da enunciação e sua produção de sentido é decorrente da luta entre vozes, ou seja, ela se reconhece a partir do *outro*. “Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o *outro*, através do *outro* e com a ajuda do *outro*.” Bakhtin (TODOROV *apud* BRANDÃO, 1995, p. 51).

Ao relatar todas as agressões, Constance demonstra que não bastou tê-las sofrido em seus primeiros 18 anos de vida e, ainda assim, ter alcançado pessoal e profissionalmente importantes conquistas. Para expurgar sua mágoa foi preciso expor seu sofrimento em narrativa; perenizar numa autobiografia a dor que nunca deixou de acompanhá-la. “A obra literária é construção do real e convite reiterado ao seu ultrapassamento.” (PERRONE, 1990, p. 109).

Para compreender e dimensionar sua consciência individual em relação ao problema que viveu, precisou entendê-lo a partir de um contexto social, por meio dos relacionamentos que manteve ao longo da vida, para, ao mesmo tempo em que reconstrói sua história, reconstrói a si mesma. “A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social. A consciência social é um fato sócio-ideológico” (BAKHTIN, 1992, p. 35).

Assim, ao mesmo tempo em que Constance foi recriando a identidade de Clare, foi também elaborando sua própria identidade. “As identidades são construídas dentro e não fora do discurso.” (SILVA, 2006, p. 109). Mas Constance, em sua autobiografia, jamais

atribui a Clare um substantivo sequer. Ela não promove autoavaliação, nem se expõe para que o leitor tenha acesso à sua individualidade. Ela constrói sua identidade que somente é compreendida a partir da narrativa que faz sobre os outros e dos confrontos que narra com esses outros, e também da materialização minuciosa que faz de espaços (em especial endereços e cômodos como quarto, cozinha, quintal), roupas e alimentos.

Mas o fato de somente ser percebida pela imagem referenciada no *outro* e nas memórias que narra, Clare adquire uma personalidade imprecisa, uma vez que a “Construção da identidade não se faz sem ambiguidades.” (ALBERTI, 1991). Como depende de sua narrativa para conquistar a confiança e a credibilidade do leitor, pode-se supor que a narradora irá construir a própria imagem a partir da percepção que pretende obter de seu leitor. “A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física das pessoas. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa.” (POLLAK, 1992, p. 4).

Embora não perdendo de vista o pacto autobiográfico previamente estabelecido, é preciso considerar que, mesmo em uma autobiografia, narrar é reinventar. “Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a ‘real’.” (PERRONE, 1990, p. 105). Assim, cada diálogo transcrito, cada momento escolhido, cada cena recuperada servirá como meio para que a narradora consiga chegar ao ponto pretendido. A sua coesão é erguida a partir dos elementos que manipula, e mesmo as inverdades eventualmente expostas

devem ser compreendidas como um importante elemento na construção dessa identidade. “Toda identidade tem necessidade daquilo que lhe falta.” (SILVA, 2006, p. 110).

As situações em que a narradora descreve as agressões sofridas pela mãe estão presentes em toda a narrativa, podendo, em algumas ocorrências, serem considerados cruéis. Não satisfeita em hostilizar a filha por meio de adjetivos genéricos aplicáveis a qualquer pessoa, num momento de descontrole, a mãe passa a desferir em casa, seja sozinha com Clare ou na frente de seus irmãos e do padrasto, ou em público, insultos baseados em características íntimas e pessoais de Clare, que expõem ainda mais a criança. Ao lançar como ofensas particularidades da menina, como sua enurese, os lábios ou o nariz grandes, ou a falta de cabelos, Carmen substantiva adjetivos e vulnerabiliza ainda mais a filha.

Para ressaltar sua condição humilhante e a forma como as agressões tanto a afetam, a narradora faz uso dos solilóquios, monólogos estabelecidos com ela mesma, porém direcionados a um presumido leitor transformado por ela em testemunha. Os solilóquios contribuem para que a sensação de cumplicidade do leitor fique mais apurada, uma vez que dá a impressão de que está flagrando um momento íntimo de desabafo: “I wish I could find Jesus in my barn, I thought; maybe I could ask Him when I’m going to be happy.”⁷⁴ (BRISCOE, 2006, p. 42).

Outro recurso largamente utilizado pela narradora são advérbios: “But, Clare, have you seen yourself lately? Look.”⁷⁵ (*Ibidem*, p. 52), ou, para enfatizar as atitudes agressivas de Carmen

⁷⁴ Eu queria era encontrar Jesus no meu celeiro, pensei; talvez eu pudesse perguntar a Ele quando seria feliz. (BRISCOE, 2009, p. 60).

⁷⁵ - Mas, Clare, você é tão feia. Você tem se olhado no espelho ultimamente? Olha. (*Ibidem*, p. 71).

em relação a Clare: “But, Clare’, said my mother, “it is a grammar school for grammar-school girls. You are not a grammar school girl. You see, you’re not bright enough.”⁷⁶ (BRISCOE, 2006, p. 67).

No esforço para provar o que diz ao longo do texto, a narradora vasculha seu depósito de reminiscências com o intuito de encontrar premissas capazes de estruturar o silogismo de seu leitor.

Mas faz-se importante ressaltar que a injustiça, sentimento que pode ser percebido como principal deflagrador da obra em questão, e que “sofrer injustiça é ser vítima de um tratamento injusto por parte de um agente voluntário.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 145). Somente pode ser considerado efetivo a partir do ponto de vista de quem a sofreu e narra tê-la sofrido devido ao seu alto grau de subjetividade.

Não podemos dizer que a mãe da narradora tenha cometido injustiça, mas sim que a vítima percebe desta forma as agressões que narra ter sofrido, uma vez que, conforme reforça a própria narrativa, esta percepção é unilateral. Mesmo a narradora autodiegética jamais cita que sua mãe tenha admitido desferir atos que violassem os direitos da filha. Ao contrário, é mencionado na terceira capa da edição brasileira do livro que a mãe de Constance a processou assim que a primeira edição inglesa chegou às livrarias, numa reiteração, desta vez por um ângulo diferente daquele narrado por Constance, que a mãe não concorda com as acusações que lhe são feitas a partir de *Feia*. “Muitas vezes o acusado reconhece haver praticado uma ação, mas não está de acordo com a qualificação da mesma ou com o delito que essa qualificação implica.” (*Ibidem*, p. 145).

⁷⁶ - Mas, Clare – disse a minha mãe -, é uma escola preparatória. Você não é de escola preparatória, sabe? Você não é tão inteligente assim. (BRISCOE, 2009, p. 88).

Ainda assim, para determinar que a acusada é mesmo injusta é preciso, pois, analisar a intenção com a qual teria desferido seus atos, uma vez que “é na intenção que reside a malícia e o ato injusto. [...] Se uma pessoa feriu outra, isso não significa que em todos os casos cometeu ultraje, mas apenas se a feriu por uma certa razão, como para desonrar, ou agradar a si mesmo.” (*Ibidem*, p. 146). Além disso, Aristóteles reforça que “delitos não são inesperados e fazem-se com maldade, pois o que é provocado pelo desejo faz-se por maldade.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 147).

Analisando a acusação feita pela narradora, na qual atribui a Carmen Briscoe o posto de agente de injustiça contra a filha, podemos considerar, a partir da teoria de Aristóteles, algumas razões pelas quais supomos que a mãe de Clare possa ter cometido tais atos contra ela:

As pessoas cometem injustiça quando pensam que a ação se pode cometer e ser cometida por elas: ou porque entendem que seu o seu ato não será descoberto ou, se o for, ficará impune; ou então porque, se este for punido, a punição será menor do que o lucro que se esperam para si mesmos ou para aqueles de quem cuidam. [...] Quem sobretudo pensa que pode cometer injustiça impunemente são os dotados de eloquência, os homens de ação, [...] quando têm amigos, servos ou cúmplices que satisfazem essas condições; pois graças a esses meios, eles podem agir sem ser descobertos nem punidos. [...] Também os atos que se cometem inteiramente às claras e à vista de todos; pois nenhuma precaução se toma para os prevenir. [...] E os que são tão grandes e tão graves que ninguém se pensaria capaz de os cometer. [...] Aqueles para quem o castigo não é igual ao benefício, como parece acontecer no caso de tirania. Aqueles para quem as injustiças são lucro, mas os castigos apenas desonra. [...] Aqueles para quem o prazer é imediato mas a dor sentida mais tarde, ou aqueles para quem o ganho é imediato mas o castigo é sofrido mais tarde; pois esse é o caso dos intemperantes, e a intemperança aplica-se

a tudo o que se deseja. (ARISTÓTELES, 2005, p. 141-142).

Aristóteles analisa também perfis de pessoas e circunstâncias que suscitariam de outras pessoas atos de injustiças:

Contra quem possui aquilo de que eles próprios têm falta, ou para as necessidades da vida, ou para o supérfluo, ou para o gozo dos sentidos; [...] Contra os que não tomam precauções nem se guardam, antes são confiantes, pois é fácil apanhá-los todos desprevenidos. Contra os indolentes, pois é característico dos diligentes sair em defesa própria. Contra os que foram muitas vezes alvo de injustiça sem acudir aos tribunais, porque, como diz o provérbio, são presa dos Mísios (dito muito frequente para designar os que não sabem ou não podem defender-se.) Contra os que nunca sofreram injustiça e os que a sofreram muitas vezes. [...] Contra os inimigos e os amigos, pois fazer mal a uns é fácil e a outros agradável. Contra os que não têm amigos. [...] Contra os que já nos fizeram mal, ou o quiseram fazer, ou o querem agora fazer, ou se preparam para o fazer, pois isto tem algo de agradável e belo e quase parece não ser uma injustiça. [...] Contra aqueles que censuramos e com quem já divergimos. (*Ibidem*, p. 96).

Para Aristóteles (*Ibidem*) as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador, quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé, sendo, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o orador. Neste caso, a narradora dispõe usualmente de personagens externos ao núcleo de tensão da narrativa, que surgem como testemunhas das agressões que diz sofrer. “Aware of the sympathetic looks that I was getting, my mother told me to stand next to her rather than behind her. I did, but the looks continued.”⁷⁷ (BRISCOE, 2006, p. 245).

⁷⁷ Consciente dos olhares piedosos que eu estava recebendo, a minha mãe disse para ficar ao lado dela, e não mais atrás. Fui, mas os olhares continuaram. (BRISCOE, 2009, p. 287).

Aristóteles (2005) cita também o modo como se predispõe o ouvinte com base em provas de persuasão do discurso, ou seja, quando ele é levado a sentir emoção por meio do discurso. E essa estratégia pode ser percebida em toda a narrativa, pois o livro é construído tendo como base esse aliciamento do leitor pela *narradora*. “How could such a beautiful woman give birth to a freak like me?”⁷⁸ (BRISCOE, 2006, p. 244).

Ao exaltar a beleza da mãe em contraposição à ênfase que dá na situação desprivilegiada da filha (ela mesma), a narradora busca atingir em cheio a emoção do leitor, apostando na compaixão e no sentimento de proteção que uma criança desamparada suscita. Por fim, Aristóteles (2005) menciona o próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar, pelo que mostra ser ou parecer verdade. Ao descrever minuciosa e cadenciadamente as cenas, a narradora tenta reproduzir o cenário, deslocar o leitor até ele, transformando-o em testemunha e conferindo, assim, veracidade ao evento narrado.

Apesar de se sentir constantemente humilhada, desmerecida e desamparada, e a despeito de todas as injustiças que narra ter sofrido, Clare não perde a confiança em si mesma, ao contrário, decide enfrentar sua mãe como se todas as suas reações fossem mesmo previsíveis e, por isso mesmo, incapaz de detê-la ou, até mesmo, de incentivar sua evolução. Apesar de confrontar a mãe em diversos momentos, Clare exhibe ao longo da narrativa uma pretensa subserviência que adquire o efeito de ressaltar ainda mais a frieza com que a mãe lhe tratava, bem como o grau da violência que Carmen desferia contra a filha. Na mesma proporção, o contraste entre a beleza da mãe, sempre lembrado pela narradora, e a feiúra

⁷⁸ Como é que uma mulher tão bonita podia dar à luz uma aberração como eu? (BRISCOE, 2009, p. 287).

da filha, por sua vez enfatizada pela mãe e pelo padrasto, subjugava ainda mais a criança. No entanto, percebe-se, pelo desenrolar dos fatos, e até mesmo pelas razões que levaram à publicação do livro, que as agressões cometidas pela mãe dilaceraram Clare, ainda que durante a narrativa ela não demonstre ter consciência disso. Por outro lado, a atitude de enfrentamento em relação à mãe foi assumida por ela também perante a própria vida: ao dar de frente com improbabilidades, Clare não reconhece para si a negativa e trata a situação apenas como um obstáculo que precisa transpor.

Capítulo III

Identidade e autobiografia

A construção da identidade de Clare Briscoe, como visto no capítulo anterior, é feita por meio de uma narrativa autobiográfica que tenta conquistar a adesão do leitor mediante a utilização de um discurso persuasivo que utiliza como substrato a alta exposição da autora. Por intermédio de elementos como o próprio nome (ou nomes), a relação com seu corpo e de sua convivência com o *outro*, a identidade da personagem é construída a partir da palavra da autora. Ela primeiro revê quem foi Clare para, então, construir sua identidade.

A identidade da personagem é apresentada ao leitor com base na acumulação de adjetivos depreciativos: feia, negra, pobre, insegura e que sofre de enurese noturna.

O texto é narrativo-descritivo, formado por frases curtas e por orações coordenadas. A narradora faz uso constante de recursos de estilo como a amplificação, antonomásia, cominação, diasirme, disfemismo, epíteto, gradação, hipérbole, hipocorismo, hipotipose, imprecação, ironia e parrésia ou licença. Utiliza com frequência o discurso direto, especialmente por meio de verbos de elocução.

A identidade de Clare é construída nos mais diversos ambientes, sejam eles externos, como ruas, ônibus, escola; ou internos, como sua casa, seu quarto, a loja na qual trabalhava, a casa da senhorita K ou em uma das casas do pai. Apesar desses diferentes ambientes, na narrativa não há distanciamento entre o interno e o externo. Todos os cenários são imprescindíveis e

igualmente importantes, pois é lá que estão os *outros* com os quais Clare se relaciona e ergue a própria história. Como teorizou Bakhtin "Sem a narrativa dos *outros*, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica*." (BAHKTIN, 1997, p. 168/169, grifo nosso).

Unidas pelo pacto autobiográfico, teorizado por Lejeune (*apud* GULLESTAD, 2005) e já analisado no Capítulo I, Clare e Constance ocupam posições distintas na narrativa como autora, narradora e personagem. Para construir Clare, Constance se utiliza com frequência de substantivos adjetivados e utiliza as impressões que o outro tem sobre sua protagonista como medida para apresentá-la melhor para o leitor.

Além do espaço, o tempo também tem papel crucial para a formação do sujeito. Como característica do romance autobiográfico, em *Feia* vemos surgir o tempo biográfico que traz, num primeiro plano, "acontecimentos particulares e as peripécias" (BAHKTIN, 1997, p. 232), para em outras circunstâncias mostrar marcações de momentos, horas, dias, meses, anos e até mesmo gerações. Esse tempo "imbui de realidade" (*Ibidem*) a narrativa. Para Bakhtin

O instante, o dia, a noite, a justaposição de breves instantes, tudo isso perde a importância no romance biográfico que opera com períodos longos, com partes orgânicas (as idades, etc.) do todo de uma vida. (*Ibidem*).

Em *Feia*, essa temporalidade é demarcada de forma clara a partir do Capítulo 2, onde, além do título, cada capítulo passa a receber a referência do ano de seu relato, assim distribuídos: 2 –

1962; 3 – 1964; 4 – 1965; 5 – 1966; 6 – 1967/68; 7 e 8 – 1968; 9 a 14 – 1969; 15 – 1970; 16 a 19 – 1971; 20 a 24 – 1972; 25 – 1972/75.

Apesar de toda a realidade que as referências de tempo e espaço sugerem, o discurso autobiográfico se faz de forma subjetiva e isso faz com que a narrativa fique sujeita à manipulação ficcional, produzindo aquilo que pode ser chamado de adaptação da verdade, um limite entre a autobiografia e ficção.

À medida que Constance recria a identidade de Clare, elabora também a sua identidade dentro do próprio discurso. Para demonstrar como as agressões que sofreu a afetaram, a narradora utiliza solilóquios e monólogos voltados para um leitor-testemunha.

Utilizando-se das análises feitas nos capítulos anteriores sobre as figuras de retórica e dos elementos de persuasão e autobiografia presentes em *Feia*, este capítulo pretende examinar a relação entre identidade e autobiografia, com base nas teorias de Mikhail Bakhtin (*Estética da criação verbal*, 1997), Ruth Amossy (*Imagens de si no discurso*, 2008), Anthony Giddens (*Modernidade e identidade*, 2002), Stuart Hall (*A identidade cultural da pós-modernidade*, 2006), Liani Fernandes de Moraes (“O autor-personagem e o autor-criador em *O Filho eterno*, de Crsitovão Tezza”, 2009) e Marianne Gullestad (*Infâncias Imaginadas: construções do eu e da sociedade nas histórias de vida*, 2005), além de outros textos teóricos que vêm complementar esta bibliografia básica.

Ao transpor para o presente eventos passados, a autobiografia se vale de resíduos de sentimentos que permearam seu autor por toda a lacuna temporal que vai do acontecimento até

seu registro textual. Ao longo do tempo, esses sentimentos se transformam na mesma medida em que o sujeito também se modifica. Ao avaliar um momento passado sob a ótica do presente, o sujeito faz com que essa lembrança ressignifique o fato vivido e o “fio condutor de lembranças sofrerá inevitavelmente as influências do momento” (MORAES, 2009).

Esse caráter seletivo da memória impede que a autobiografia constitua um “reflexo” do real, pois admite, senão um ‘ângulo de refração’ em que o sujeito se dissipa, ao menos um certo espaço de movência desse sujeito, na medida em que a relação entre “personagem” e autor é apenas de semelhança, e não identidade (ALBERTI, 1991).

Para Moraes (2009), “Não há biografia sem seu contraponto ficcional, como também não há narrativa totalmente desvinculada da consciência e dos elementos vivenciais da vida do autor.” (2009, p. 7-8). Ou seja, não existe discurso neutro numa autobiografia. O simples fato de o narrador/sujeito ter lembranças e esquecimentos ou apenas por selecionar quais fatos serão relatados e quais serão suprimidos, quais deles serão esmiuçados e quais serão abreviados, já exhibe um caráter tendencioso à narrativa. Ao descrever minuciosamente diálogos, cardápios e até mesmo datas de fatos ocorridos há mais de 40 anos, Constance lança mão de elementos ficcionais que servem para contextualizar sua realidade sem, necessariamente, comprometer a verossimilhança de sua narrativa. “Scholl was good. I had three jumbo sausages, mashed potatoes, peas and gravy. I saw my sisters; they had spent the previous night at our mother’s house.”⁷⁹ (BRISCOE, 2006, p. 268).

⁷⁹ “A escola foi legal. Comi três salsichas imensas, purê de batatas, ervilhas e caldo de carne. Vi minhas irmãs; elas tinham passado a noite anterior na casa de nossa mãe.” (BRISCOE, 2009, p. 313).

Uma narrativa precisa de ritmo, um movimento que dificilmente é obtido dispondo-se apenas de memórias fidedignas e entrecortadas. Para intercalar e dar continuidade às diferentes fases dessa memória, o autor precisa lançar mão de artifícios ficcionais para garantir a coesão necessária a seu texto. É por essa razão que podemos classificar *Feia*, assim como toda narrativa autobiográfica, como sendo um gênero híbrido, que transita entre a ficção e a realidade, dando uma o alicerce para a outra. Logo, temos que admitir ao estilo um caráter híbrido entre a autobiografia e o romance.

Para fundamentar nosso raciocínio, buscamos em Bakhtin um argumento que reforça a ideia de que o hibridismo entre os gêneros garante o fluxo necessário para a construção da narrativa autobiográfica: “é a biografia ou a autobiografia “a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida.” (*Apud* MORAES, 2009). Para o teórico, nessa relação híbrida entre os gêneros, narrador e personagem se constituem em apenas um indivíduo, apesar de ocuparem posições correlatas. Para Bakhtin (1997. p. 165), a coincidência entre ambos é uma contradição, uma vez que “o autor é parte integrante do todo artístico e como tal não poderia, dentro desse todo, coincidir com o herói que é também parte dele”. Mas a coincidência de pessoas na vida, entre a pessoa de que se fala e a pessoa que fala, não elimina a distinção existente dentro do todo artístico. Ou seja, ao mesmo tempo em que Clare é uma criação de Constance, com todas as suas características e idiossincrasias, é também uma recriação da própria narradora.

School class teacher and Headmaster should provide evidence to the university and confirm that Constance and Clare were one and the same. (...)

Within a week my identity was confirmed and I was invited by the university to use my proper name. I gave an undertaking that I would from now on be identified as Constance Beverley Briscoe.⁸⁰ (BRISCOE, 2006, p. 303).

Porém, mais do que perceber a autobiografia como um relato histórico ou uma hibridização entre realidade e ficção, é preciso considerar o que levou o indivíduo a reconstruir sua identidade da forma como a apresenta e, ainda, que esse restauro partiu de um ângulo privilegiado (o próprio sujeito), porém limitado (apenas um sujeito). O ato de autobiografia é, em certa medida, um ato unilateral: há duas consciências, sem haver duas posições de valores; há duas pessoas e, em vez de *eu e o outro*, *há dois outros* (BAKHTIN, 1997 p. 178). Ao narrar sua história, que começa com o sujeito Clare e termina com o segundo sujeito Constance, a narradora recorre àquilo que BAKHTIN (1997, p. 161) nomeou como “exotopia”: ela desdobra seus olhares a partir de uma posição exterior para enxergar aquilo que o próprio sujeito jamais conseguiria ver do prisma em que se encontra. “My name is Constance. Anyway, it does not matter what my name is.”⁸¹ (BRISCOE, 2006, p. 308). A autora se desloca para o papel de sua personagem ao mesmo tempo em que se mantém narradora.

Além de favorecer a visão exotópica, o ângulo privilegiado (e limitado) traça a narrativa de uma perspectiva também arbitrária, pois é somente essa narradora quem atribui voz aos outros. Conhecemos as demais personagens pela visão exclusiva da narradora, e a ela nos fiamos para tecer o caráter dos demais seres da narrativa. Quando descreve as agressões da mãe, os

⁸⁰ “(...) A professora e o diretor da minha escola dariam provas de que Constance e Clare eram a mesma pessoa. (...) Dentro de uma semana, minha identidade foi confirmada e a universidade me convidou a usar meu nome correto. Tomei a decisão de que a partir dali eu me chamaria Constance Beverley Briscoe.” (BRISCOE, 2009, p.353)

⁸¹ “O meu nome é Constance. Enfim... não faz diferença qual seja o meu nome.” (*Ibidem*, 359).

xingamentos do padrasto ou a afeição da senhorita K, por exemplo, Constance exhibe apenas o seu ponto de vista sobre os fatos ocorridos, tornando-se porta voz única das personagens que compõem a sua história. Mais do que narrar a si mesma (Clare), ela recria os pensamentos e as atitudes dos indivíduos que interagem com ela.

A narradora também se vale da triagem daquilo que optou narrar e do que preferiu omitir, diante de todo o repertório de memórias reunidas quase quatro décadas depois de ocorridos os fatos. Tais memórias “não são apenas parcialmente esquecidas, também são parcialmente lembradas.” (GULLESTAD, 1975, p. 509-534).

Mais do que fatos, a narradora também escolhe minuciosamente as palavras e expressões que irão compor os diálogos, a fim de conferir-lhes verossimilhança e concordância com o que optou por narrar. Dificilmente após quatro décadas a autora se lembraria do diálogo literal travado com um interlocutor, tampouco das expressões e ênfases dados a ele. A autora serve-se, então, de expressões capazes de dar ao diálogo o tom que ela, hoje, deseja imprimir a fim de obter a adesão de seu leitor “I can help you, Miss’, I said. ‘You have been so kind to me. I can help you. Miss - *I’ve got it!* We can help each other. I can be your helper and you can be my teacher and *we can manage.*”⁸² (BRISCOE, 2006, p. 235, grifo nosso). Nem por isso a credibilidade da autora para com sua audiência fica em xeque.

⁸² “- Eu posso ajudar, senhorita – eu disse. – A senhorita foi tão boa para mim. Eu posso ajudar, senhorita... Olha só! A gente pode se ajudar. Eu posso ser a sua ajudante e a senhorita pode ser a minha professora; a gente pode se virar.” (BRISCOE, 2009, p. 276, grifo nosso).

Todos esses *outros* que compõem a obra são criações da narradora, mas são também aqueles que, de alguma forma, dão vida ao sujeito e alimentam sua trajetória. Sobre isso escreve Bakhtin (1997, p. 168):

Na medida em que o *outro* não é um produto da minha *lavra* destinado a um uso interessado, na medida em que *ele* é efetivamente validado por mim e seus valores são determinantes para a minha vida (assim como os valores da mãe são determinantes para a infância), é que ele pode tornar-se o autor da minha vida, um autor que me é interiormente inteligível e tem *autoridade* sobre mim. O *outro*, estabelecido por minha livre e espontânea vontade em mim mesmo, com toda a sua autoridade, serve-me de orientação e não me sirvo dele como um meio (não é o mundo *dos outros* em mim, sou eu no mundo dos *outros*, um eu que participa desse mundo); não há nada de parasitário. O herói e o narrador são intercambiáveis; qual dentre nós – serei eu? Será o *outro*? – começou a narrativa que conta o *outro*, esse *outro* com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores. (Grifo do autor).

Feia é um adjetivo com o qual Carmen Briscoe passou a se referir à filha Clare. E é a partir desse adjetivo que a personagem decide traçar sua trajetória. Ou seja, a protagonista admite a autoridade (apontada acima por Bakhtin) da mãe desde o momento em que assume como verdade algo que ela lhe diz. Ao conferir a Carmen essa autoridade, Clare/Constance a reconhece como uma das autoras da história narrada: sendo ou não uma personagem de Constance, foi Carmen quem, indiretamente, criou a protagonista de *Feia*. “Families don’t like ugly children – that’s a fact of life. ‘You are ugly.’ That is what she said. Who would want me?”⁸³ (BRISCOE, 2006, p. 37, grifo da autora). “Lord, sweet Lord, how come she so

⁸³ “As famílias não gostam de crianças feias – é um fato da vida. ‘Você é feia.’ Era isso que ela dizia. Quem iria me querer?” (BRISCOE, 2009, p. 53).

ugly? Ugly. Ugly.”⁸⁴ (BRISCOE, 2006, p. 52). O adjetivo é reiterado pela mãe e Clare passa a assumi-lo e a utilizá-lo como referência sobre si mesma: “Then there was me (...). Described as ugly, just ugly.”⁸⁵ (*Ibidem*, p. 6). “And because I’m ugly.”⁸⁶ (*Ibidem*, p. 53).

Percebe-se, pois, que a identidade de Clare passa a ser construída com base na convivência com a mãe e a partir das agressões que recebe dela. Como analisou Gullestad (2005, p. 509-534), “O que o indivíduo se torna depende dos esforços reconstrutivos em que ele ou ela se envolve.” Mais do que ouvir, Clare acredita nos insultos recebidos da mãe e, com base neles, constitui sua identidade. É com base nessa identidade calcada em humilhações que a história de Clare constroi o que Constance é hoje. Por sua vez, é justamente esta Constance quem narra a história de Clare. E aí encontramos aquilo que Barthes (*apud* GULLESTAD, 2005, p. 509-534) chama de “diferença entre o eu que escreve e o eu que era.”, isto é, a narrativa atual (que se pretende factual) é construída por percepções ulteriores aos fatos e carrega consigo as mesmas experiências (traumas, alegrias, medos, angústias, referências etc.) que a alimentam. Como segue analisando Gullestad, “Contar sua vida não é apenas um diálogo entre escritor e leitor (ou entre contador e ouvinte), mas também entre o narrador e seus eus passados.” (*Ibidem*, p. 509-534).

Em *Feia*, compreendemos Clare pela óptica da juíza bem sucedida que se tornou Constance; pelos resquícios das experiências que carrega consigo e também pela forma como essa mulher percebe, quarenta anos depois, suas decisões e atitudes. Tanto a narradora quanto a personagem podem ser entendidas

⁸⁴ “- Deus meu, meu bom Deus, como ela pode ser tão feia? Feia.” (BRISCOE, 2009, p. 70).

⁸⁵ “Aí vinha eu (...) Descrita como feia, simplesmente feita.” (*Ibidem*, p. 18/19).

⁸⁶ “- E porque eu sou feia.” (*Ibidem*, p. 71).

como um *outro* possível de si. Numa relação simbiótica, cada uma delas gera esse *outro* capaz de interferir em sua própria identidade: “I decided that I wanted to be a barrister in court in a wig and gown. (...) It was clear I would become a barrister Just like the characters.”⁸⁷ (BRISCOE, 2006, p. 185). Clare deu vida a Constance que, por sua vez, reconstrói a história de Clare por meio de sua narrativa. Sobre essa associação entre vários *outros*, Bakhtin (1997, p. 166) considera:

Um *outro* possível que penetrou em minha consciência e que com frequência me governa a conduta, o juízo de valor e que, na visão que tenho de mim, vem colocar-se ao lado de meu *eu-para-mim*; é o *outro* instalado em minha consciência, com quem minha vida exterior pode conservar uma suficiente maleabilidade.

Ainda sobre as relações entre os *outros*, SILVA argumenta que o movimento narrativo da (auto)biografia é um retorno do eu sobre si mesmo, um movimento que

transporta a noção de autoconsciência para o espaço da representação, onde esse “si mesmo” não corresponde nem ao eu nem ao *outro*, mas à imagem que o sujeito faz, ou melhor, cria de si – uma identificação imaginária, criada em virtude de certo olhar lançado sobre um *outro*. (2007, p. 44).

Em *Feia*, essa identificação imaginária entre narradora e sujeito é construída por intermédio da lembrança, sendo que a leitura dessas memórias está relacionada com a subjetividade de cada sujeito. E essa subjetividade requer, para sua mais forte constituição, a nomeação do sujeito acima de qualquer outra exigência. Como apontou Barengui, “o nome de uma pessoa é um elemento primário em sua biografia; práticas sociais de nomear, o

⁸⁷ “Eu decidi que queria ser advogada no tribunal, de peruca e beca. (...) Estava claro que eu iria me tornar advogada (...).” (BRISCOE, 2009, 219).

quanto os nomes exprimem relações de parentesco, se os nomes são ou não mudados em certos estágios da vida” (2005, p. 175-191). Por essa razão muito se pode analisar o fato de Constance ter sido chamada de Clare durante toda a sua infância e adolescência sem saber, de fato, que esse não era seu nome de batismo.

Os dois nomes da personagem podem ser pontuados como os primeiros elementos para a construção da identidade. O nome Clare, variante inglesa de Clara, significa

brilhante, ilustre e revela uma pessoa com forte senso crítico e muita racionalidade. Nem sempre os outros entendem seu autocontrole e seu perfeccionismo, mas essa é sua forma de *lutar pelo sucesso*. Geralmente, progride muito na vida. Do latim "brilhante, luzente, ilustre."⁸⁸ (Grifo nosso),

Já Constance, tradução inglesa do nome Constance, faz referência a um indivíduo “perseverante e indica uma pessoa *predestinada ao sucesso*, pois está sempre se preparando para aproveitar as boas oportunidades e sabe reconhecê-las, quando elas surgem”.⁸⁹ (Grifo nosso).

A partir desta análise, pode-se perceber que ambos os nomes se completam ao reunir uma característica que acorda com o destino entre sujeito e narradora: enquanto Clare traz consigo a característica de uma pessoa que luta pelo sucesso, Constance é aquela predestinada a esse sucesso. Ou seja, Clare abre os caminhos para que Constance os siga. A obstinação de Clare tem seu arremate no preparo de Constance para identificar as oportunidades que as levaria ao sucesso.

⁸⁸ <http://www.portalbrasil.net/nomes/c.htm>

⁸⁹ *Ibidem*

Além disso, percebe-se, pela própria subjetividade, mas também pela apresentação de dois nomes distintos, que a identidade da personagem não é fixa. Apesar disso, a narradora constroi e insiste em narrar uma personagem linear, *constante*, fato que acaba por se correlacionar com o nome autora.

A substituição do nome aos 18 anos provocou em Constance uma falta de referência sobre si: “This came as an almighty shock. It had never occurred to me that my name was not Clare Briscoe. I had no idea that I was really Constance Beverley Briscoe.”⁹⁰ (BRISCOE, 2006, p. 303). Ou quando confronta a mãe sobre o segredo nunca antes revelado:

Mother, I know my name is Constance, not Clare or Clearie but Constance. Constance Beverley Briscoe – that’s me. By the way, Just when were you going to get round to telling me what my real name was? My mother remained silent, but I began to cry. (*Ibidem*, p. 308).⁹¹

Diante desse outro conflito interno com a nova identidade, a subjetividade da personagem fica ainda mais comprometida, uma vez que ela já tinha dificuldades em aceitar o próprio corpo. As constantes críticas que ouvia da mãe a deixaram propensa a rejeitar a própria imagem. “How could such a beautiful woman give birth to a freak like me?”⁹² (*Ibidem*, p. 244). Para Giddens “(...) uma sensação de integridade corporal – de que o eu está seguro ‘no’ corpo – está tão intimamente ligada à apreciação regular dos outros” (2002, p.

⁹⁰ “Isso foi um susto absurdo. Jamais tinha me ocorrido que o meu nome não fosse Clare Briscoe. Eu não tinha ideia de que, na verdade, eu era Constance Beverley Briscoe.” (BRISCOE, 2009, p. 352).

⁹¹ Mãe, eu sei que o meu nome é Constance, não Clare ou Clearie, mas Constance. Constance Beverley Briscoe – euzinha. Falando nisso, quando a senhora pretendia me contar qual era o meu nome verdadeiro? A minha mãe permaneceu calada, mas eu comecei a chorar. (*Ibidem*, p. 358).

⁹² “Como é que uma mulher tão bonita podia dar à luz uma aberração como eu?” (*Ibidem*, p. 287).

59). Ou seja, aquilo em que a personagem poderia se escorar para adquirir autoconfiança (o próprio corpo) torna-se mais um elemento que desestabiliza. Ainda segundo Giddens (2002, p. 57).

(...) a criança aprende sobre seu corpo principalmente em termos de seus encontros práticos com o mundo-objeto e com outras pessoas. A realidade é captada pela práxis do dia-a-dia. O corpo, assim, não é simplesmente uma “entidade”, mas é experimentado como um modo prático de enfrentar situações e eventos exteriores.

Mas Clare, assim como outros indivíduos, “[trazem] em si um impulso pela sobrevivência forte o suficiente para resistir seja a uma grave debilitação do organismo, seja ao trauma moral provocado pela falência do valor de civilização (BARENGUI, 2005, p. 175-191). É aquilo que podemos chamar de resiliência, a capacidade de resistir às adversidades e de reconstruir a própria história a partir dos elementos extraídos dessas situações de infortúnios. E isso pode ser percebido em vários momentos da trama. Em 1971, logo após mais um incidente com a mãe, Clare diz para si: “Was my life a heartache? Would heartache be there to greet me every morning? No, I decided. Soon, very soon, my heartache would end.”⁹³ (BRISCOE, 2006, p. 194). Num outro momento, mais adiante, assim que soube do seu verdadeiro nome, e conforme exposto um pouco mais acima, Constance levou um choque, se viu desnorteada diante de uma nova realidade, para, em seguida, retomar as rédeas da própria vida que não podia parar naquele momento:

Until my identity was confirmed the university was, for understandable reasons, unable to offer me a place on the Law course. Within a week my identity was confirmed and I was invited by the university to

⁹³ “A minha vida era uma amargura? A amargura estaria pronta a me cumprimentar toda manhã? Não, decidi. Logo, muito em breve a minha amargura chegaria ao fim.” (BRISCOE, 2009, 229).

use my proper name. I gave an undertaking that I would from now on be identified as Constance Beverley Briscoe. So far so good, but I still needed s grsnt.⁹⁴ (BRISCOE, 2006, p. 303).

Essa postura se confirma uma vez mais quando, prestes a ir para a universidade, Constance decide selar de vez o recomeço de sua história: “After I had made plans to put all my belongings in long-term storage, there was a little unfinished business that I had to take care of before the start of my new life.”⁹⁵ (*Ibidem*, p. 306).

A “retomada da própria existência” (TEIXEIRA, 2003) iniciada por Constance no momento em que se desvincula definitivamente da mãe e entra para a universidade se estabelece quando a autora expõe sua história autobiograficamente. É aí que Constance, como “sujeito-escritor, ocupa um lugar distinto em sua vida, de modo crítico e reflexivo” (*Ibidem*).

A reconstrução da unidade de uma vida ao longo do seu tempo passa a ser um meio privilegiado de dar testemunho da existência. (...) [Mas, por] mais que um relato autobiográfico se estructure pela narrativa ordenada de fatos, de eventos cronologicamente organizados, um outro texto pode ser lido de modo subliminar àquele, um texto que tenha a marca do sujeito que realizou todos esses fatos, um escrito que, distintamente do que encobre, traz à tona a trama de desejos que move o sujeito, sem que ele tenha consciência disso (*Ibidem*).

Os resultados da subjetividade da narradora, que registra sempre sua opinião em relação aos fatos narrados, trazem ao texto -

⁹⁴ Até que se confirmasse a minha identidade, a universidade, por motivos óbvios, não podia me oferecer uma vaga no curso de Direito. Dentro de uma semana, a minha identidade foi confirmada e a universidade me convidou a usar meu nome correto. Tomei a decisão de que a partir dali eu me chamaria Constance Beverley Briscoe. Até aqui tudo bem, mas eu ainda precisava da bolsa. (BRISCOE, 2009, p. 353).

⁹⁵ “Depois de ter feito planos de pôr todas as minhas coisas em um depósito, havia uma certa coisa inacabada de que eu tinha que cuidar antes do princípio da minha nova vida.” (*Ibidem*, p. 356).

ao mesmo tempo em que fundem - as consciências de ambas as vozes: sujeito e autor. É isso o que Gullestad (2005, p. 509-534) quer dizer quando menciona que a natureza da autobiografia é formada por “metáforas de eu”. Em *Feia*, surgem várias metáforas que se destacam ainda mais quando se aliam ao recurso da amplificação, este muito presente na narrativa, como visto no Capítulo I. Mas em alguns momentos, Constance usa no discurso de Clare o recurso da metáfora para se mostrar sentimental. Um desses momentos acontece depois que a senhorita K lhe dá de presente de aniversário o livro *A princesinha*, de Frances Hodgson-Burnett, enquanto ainda moravam juntas. Depois de ler a história, Clare desabafa:

The Little Princess made me cry. That poor girl lost her father. He died. She had dreadful people looking after her and she slept in the most awful conditions. She was very badly treated, but she never gave up, not once, and in the end it all came right. I cried and cried and cried when I read the book and then I cried again when it came all right.⁹⁶ (BRISCOE, 2006, p. 215, grifo da autora).

Clare e a senhorita K, que lhe escolheu o presente, usam a história de *A Princesinha* para reforçar a própria história de Clare e o rumo que ela queria dar à sua vida. *A Princesinha* é a metáfora da vida de Clare e também da vida de Constance. É a metáfora um dos elementos responsáveis por unificar a dualidade que está sempre presente na narrativa; uma dualidade que funde dois sujeitos distintos e complementares, sem, no entanto, serem excludentes. Sobre essa dualidade presente em narrativas auto/biografias teorizou Bakhtin: “O ato de biografia é, em certa medida, um ato

⁹⁶ *A princesinha* me fez chorar. Aquela coitadinha perdeu o pai. Ele morreu. Umas pessoas horrorosas cuidaram dela e ela dormia nas condições mais terríveis. Era muito maltratada, mas nunca desistia, nunquinha, e no fim deu tudo certo. Eu chorei, chorei, chorei e chorei enquanto lia o livro, depois chorei de novo quando deu tudo certo. (BRISCOE, 2009, p. 253, grifo da autora).

unilateral: há duas consciências, sem haver, duas posições de valores; há duas pessoas e, em vez de *eu e o outro*, *há dois outros* (BAKHTIN, 1997, p. 178)”, ao que acrescentamos a afirmação de Bakhtin, “o homem deve ser pensado a partir de sua ‘outridade” (*apud* SILVA, 2007). Clare e Constance são *o outro* uma da outra; nele se espelham, se percebem e se abastecem mutuamente.

Desta mesma forma, a história de Clare confere identidade a Constance, pois é a narrativa que atribui à autora um valor auto-referencial: Segundo Giddens (2002), essa percepção da auto-identidade apresenta duas características importantes: ela pode ser ao mesmo tempo sólida e frágil:

Frágil porque a biografia que o indivíduo reflexivamente tem em mente é só uma “estória” entre muitas outras estórias potenciais que poderiam ser contadas sobre seu desenvolvimento como eu; sólida porque um sentido de auto-identidade muitas vezes é mantido com segurança suficiente para passar ao largo das principais tensões e transições nos ambientes sociais em que a pessoa se move. (*Ibidem* p. 56-57).

Mais do que toda a coerência pela qual a autora se esforça para permear a narrativa, numa autobiografia é necessária, ainda, a confirmação social daquilo que é narrado como sendo verdade, ainda que de verdade a narrativa não possa ser totalmente consumada. É possível reforçar essa afirmação a partir da consideração de Gullestad (2005, p. 509-534) quando diz que “o que o indivíduo se torna depende dos esforços reconstrutivos em que ele se envolve”. Ou seja, a autora se torna dependente da história que cria e dos elementos utilizados para ilustrá-la, pois são eles mesmos os álibis que, eventualmente, podem se fazer necessários para justificar a si própria.

A personalidade que Constance constrói é explicada pelo seu passado de humilhações. Seu caráter pode ser facilmente identificado pelo estilo da narrativa impressa em *Feia*. Como vimos no capítulo anterior, uma narradora que dispõe de recursos e estilo peculiares, repletos de elementos hiperbólicos, subjetivos, amplificados, que dão a medida da pessoa aguerrida, combativa e obstinada na qual sua história a transformou. Mas não é só: “You’ve got no *fucking* liberties in this house – never forget that.” (BRISCOE, 2006, p. 226, grifo nosso)⁹⁷, narra Constance num estilo peculiarmente direto e enérgico. Em outro momento ela escreve, também de forma dura e direta: “Jesus Christ, Carmen, stop she. Look, she having my dick in her hand. Where is my bollocks? Jesus Christ, Carmen, they gone. Clare tear my bollocks off.”⁹⁸ (*Ibidem*, p. 236, grifo nosso).

É por conta dessa sucessão de esforços construtivos que se pode afirmar que a identidade não é finda, acabada. Ao contrário, varia conforme a vivência do sujeito e as experiências que adquire. Quanto mais agressões e humilhações sofre, quanto mais sua mãe, seu pai e seu padrasto a negligenciam, mais a faceta agressiva e combativa de Clare é alimentada: “You calling me a fool?’ He said and removed the cigarette from his mouth. ‘You calling me a fool?’ ‘No, Eastman, I’m not calling you a fool. I’m calling you a stupid fool.”⁹⁹ (*Ibidem*, p. 100, grifo da autora). Por outro lado, quando convive em ambientes amistosos e salutareis, a narrativa de Clare adquire um tom ameno, diferente do predominante na maior parte do

⁹⁷ “Você não tem nenhuma *porra* de fada madrinha nessa casa; nunca se esqueça disso.” (BRISCOE, 2009, p. 267).

⁹⁸ “- Santo Deus, Carmen, para ela. Olha, ela tá com o meu pau na mão. Cadê as minhas bolas? Santo Deus, Carmen, sumiram! A Clare arrancou as minhas bolas.” (*Ibidem*, p. 278).

⁹⁹ “- Cê tá me chamando de burro? – ele disse e tirou o cigarro da boca. – Cê tá me chamando de burro? – Não, Eastman, eu não estou te chamando de burro. Eu estou te chamando de burro idiota.” (*Ibidem*, 125).

livro: “Miss K, this is the best present I’ve ever had.’ I put my arms around her and kissed her.”¹⁰⁰ (BRISCOE, 2006, 214).

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006, p. 13).

Dentre outros elementos, a identidade de Clare começa a ser constituída a partir de tudo o que ela se habituou a ouvir da mãe, os xingamentos sobre seu comportamento e sobre sua aparência física. A importância de acontecimentos como esse para a construção da personalidade é explicada por BAKHTIN, quando afirma que é logo nos primeiros momentos de vida

“que a criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual expressa a si mesma e a seu próprio estado através da mãe, através do amor que ela lhe traz na qualidade de destinatária de seus favores, de suas carícias, de seus beijos (BAKHTIN, 1997, p. 68).

Para Giddens (2002, p. 65) a sensação de vergonha experimentada pela criança afeta diretamente sua auto-identidade e tem “origem tão cedo quanto a culpa, pois é estimulada por experiências nas quais os sentimentos de inadequação ou humilhação são provocados.”

¹⁰⁰ “Senhorita K, este é o melhor presente da minha vida. – Eu lhe dei um abraço e um beijo.” (BRISCOE, 2009, 253).

Por outro lado, as amizades construídas ao longo da infância e adolescência, como a senhorita K, Ângela (que sempre lhe arrumava empregos como faxineira), as patroas da boutique na qual trabalhava aos sábados e até mesmo os poucos momentos em que o pai ou as irmãs apareciam para cuidar dela, foram exercendo um contrapondo imprescindível para que Clare conseguisse perceber algum valor em si mesma e reforçasse aos poucos a sua auto-estima. Quando decide estudar Direito, Clare ouve opiniões desestimulantes de várias pessoas, dentre elas algumas professoras de sua escola:

“As for being a barrister,” she said as we left, “it’s good to have dreams, but they have to be realistic. Dream about something that you can achieve. That way you can never be disappointed. Dreams and hopes must have boundaries.”¹⁰¹ (BRISCOE, 2006, p. 188).

E escuta também insultos da mãe (“Only clever people go to university.”) (*Ibidem*, p. 302)¹⁰², mas quando revelou à senhorita K seu grande sonho, ouviu da professora:

“That’s right, my girl, aim high”, she said. “There’s only one person who can stop you, Clare, you remember that.” (...) “You, Clare. Only you can stop yourself. You have the ability to go far. So just go.”¹⁰³ (*Ibidem*, p. 212).

Clare é, portanto, produto de todo esse repertório contínuo de estímulos e desmerecimentos. Além dos episódios citados acima, um fato que mostra isso de forma muito clara acontece quando, ao

¹⁰¹ - Quanto a isso de ser advogada - ela disse na nossa saída -, é bom ter sonhos, mas eles têm de ser realistas. Sonhe com alguma coisa que você possa obter. Assim você nunca vai se decepcionar. Sonhos e esperanças têm que ter limites. (BRISCOE, 2009, p. 224).

¹⁰² Só as pessoas inteligentes entram na universidade. (*Ibidem*, p. 351).

¹⁰³ - Isso mesmo, minha menina, mire alto – ela [a senhorita K] disse. – Só existe uma pessoa capaz de impedir você, Clare, não se esqueça disso. (...) - Você, Clare. Só você pode se impedir. Você tem capacidade de ir longe. Então vá. (*Ibidem*, p. 250).

terminar a escola primária, Clare pede à mãe que a deixe tentar as provas admissionais no Colégio *Notre Dame*, reconhecido por preparar seus alunos para concorrerem a uma vaga na universidade. Diante do pedido, Carmen não permite que a menina preste os exames e, de forma taxativa, diz que Clare iria estudar, assim como suas irmãs, no Sagrado Coração (colégio tradicional por formar boas donas de casa ou meninas que buscariam empregos sem qualificação específica): “You will go to Sacred Heart like your sisters. It’s good enough for them and it’s good enough for you.”¹⁰⁴ (BRISCOE, 2006, p. 68-69).

A importância dessa equação emocional para a formação do caráter de um indivíduo pode ser comprovada por Bakhtin, quando diz que:

Tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos. E nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu *nome*, ouve denominar seu corpo, suas emoções e seus estados internos; as primeiras palavras, as mais autorizadas, que falam dela, as primeiras a determinarem sua pessoa, e que vão ao encontro da sua própria consciência interna, ainda confusa, dando-lhe forma e nome, aquelas que lhe servem para tomar consciência de si pela primeira vez e para sentir-se enquanto *coisa-aqui*, são as palavras de um ser que a ama. As palavras amorosas e os cuidados que ela recebe vão ao encontro da sua percepção interna e nomeiam, guiam, satisfazem – ligam ao mundo exterior como a uma resposta, diríamos, que demonstra o interesse que é concedido a mim e à minha necessidade - e, por isso, diríamos que dão uma forma plástica ao infinito “caos movediço” da necessidade e da insatisfação no qual ainda se dilui todo o exterior para a criança, no qual se dilui e se afoga também a futura díade de sua pessoa confrontada com o mundo exterior (BAKHTIN, 1997, p. 67-68).

¹⁰⁴ “- Você vai para o Sagrado Coração que nem as tuas irmãs. Está bom para elas e está mais do que bom para você.” (BRISCOE, 2009, p. 90).

Nenhuma das referências acima citadas por BAKHTIN pôde ser experimentada de forma positiva por Clare em relação à mãe: seu nome é substituído, seu corpo é taxado de forma pejorativa (“olha esse seu nariz”) e também agredido fisicamente (os socos, tapas e beliscões nos mamilos), seus estados internos são também diminuídos (a acusação pelo xixi na cama, os presentes de natal velhos, o excesso de trabalhos domésticos), as primeiras palavras e todos aqueles adjetivos pelos quais Carmen chama a filha sempre a depreciam (“vagabunda”, “putinha preta”, “feia”). A mãe nunca se refere a ela por meio de palavras amorosas, tampouco dedica-lhe cuidados capazes de demonstrar um mínimo de preocupação e afeto (é sempre Clare quem procura seus próprios médicos e, quando internada para retirar os nódulos dos seios, provocados pelas constantes agressões físicas de Carmen, ninguém a acompanha ao hospital). Ou seja, a pessoa confrontada com o mundo exterior, conforme se referiu acima Bakhtin, percebe isso sem as referências necessárias para que sua percepção interna sentisse essa transição de forma mais segura e amparada.

Num crescendo, todas as injúrias e agressões aparecem na narrativa por meio do recurso da amplificação (como visto no Capítulo I). Portanto, de uma forma geral, a amplificação é percebida ao longo de todo o texto, envolve quase todas as personagens e imprime aos diálogos e ao livro tons sempre muito agressivos, não somente nas cenas principais da narrativa, como também em episódios incidentais, como a reação da colega de escola depois de ouvir de Carmen que Clare sofria de enurese (“I know something you don’t know, I know something you don’t know’, she chanted as she pointed her finger at me.”)¹⁰⁵ (BRISCOE, 2006, p. 64), ou as brigas

¹⁰⁵ “- Eu sei de uma coisa que vocês não sabem, eu sei de uma coisa que vocês não sabem – cantava Mary. Ela veio até mim e esfregou o dedo na minha cara.” (BRISCOE, 2009, p. 85)

na escola (Oi, shitface', she Said. 'I'll see you outside the gate after school.' Then she punched me again in the shoulder and walked away with her cohorts before I could reply.)¹⁰⁶ (BRISCOE, 2006, p. 256).

Esse ambiente daninho inferiu consequências ao caráter de Clare, em especial uma sensação de despertencimento e desconforto em relação ao próprio ambiente e, conseqüentemente, à própria identidade:

A confiança básica é estabelecida numa criança como parte da experiência de um mundo que tem coerência, continuidade e do qual se pode depender. (...) Como diz Helen Lewis, quando isso não acontece, “nos tornamos estranhos num mundo em que pensávamos estar em casa. Experimentamos ansiedade quando percebemos que não podemos confiar em nossas respostas às perguntas, ‘Quem sou?’, ‘Qual é o meu lugar’... com cada sucessiva violação da confiança voltamos a ser crianças inseguras de nós mesmas num mundo alheio” (GIDDENS, 2002, p. 66).

Mas à medida que vai vivendo experiências e conhecendo pessoas que a incentivam, Clare vai deixando para trás essa desorientação e a percepção de inadequação, fortemente marcada pela tentativa de suicídio aos 11 anos:

I removed the top from the bottle of bleach, diluted it with tap water, drank it and went back to bed. I chose Domestos because Domestos kills all known germs and my mother had for so long told me that I was a germ. I felt very sick, happy and sad. I was happy because tonight, IF the bleach worked, I would die. No more tomorrows. Hip, hip hooray.¹⁰⁷ (BRISCOE, 2006, p. 1-2).

¹⁰⁶ “- Ei, cara de cu – ela disse. Eu te encontro na frente do portão depois da aula. – Então ela me bateu de novo, no ombro, e se afastou com suas asseclas antes que eu pudesse revidar. (BRISCOE, 2009, p. 299).

¹⁰⁷ Tirei a tampa da garrafa de alvejante, misturei com água, bebi e voltei para a cama. Escolhi a marca Domestos porque ela mata todos os germes conhecidos e a minha mãe

Ao decidir obstinadamente que queria entrar para a universidade, tornar-se juíza e abandonar de vez seu passado, Clare marca a linha divisória de sua trajetória, deixando para trás a menina que se via através dos outros que a criticavam e a agrediam, para, então, assumir-se capaz, alicerçada na percepção de diferentes *outros* que passaram a habitar sua história:

‘My name is Clare, Clare Briscoe. Mr Mansfield, when I qualify as a barrister, do you think you can be my pupil master?’ ‘Sure, but you’ve got a long way to go. Stay in touch and when you qualify I’ll give you pupilage.’¹⁰⁸ (BRISCOE, 2006, p. 188).

Seu passado é simbolicamente extinto quando, nas páginas finais do livro (logo após o diálogo transcrito acima), narra o furto de seus diários pela mãe:

I left my diaries on my rocking chair and went out to buy a warm cardigan. When I returned, my mother had taken my diaries and put them in her bag. I asked for them but she refused. She barged past me and walked out of the door. I ran down the street after her, pleading with her to return them but she ignored me. *I never got them back. They had my life in them.* The life of Clearie.¹⁰⁹ (*Ibidem*, p. 309).

Mesmo depois de abandonado seu passado de humilhações, o sentimento de inadequação e a insegurança em relação à aparência acompanha a personagem após sua entrada na

vivia dizendo que eu era um germe. Eu fiquei muito mal; alegre e triste. Estava feliz porque naquela noite, se o alvejante funcionasse, eu ia morrer. Chega de amanhã! Oba! (BRISCOE, 2009, p. 12).

¹⁰⁸ - O meu nome é Clare, Clare Briscoe. Senhor Mansfield, quando eu me formar advogada, o senhor acha que pode ser meu mestre qualificado? – Claro, mas ainda falta um caminho bem longo. Fique em contato comigo e, quando você se formar, eu lhe dou um período de estágio. (*Ibidem*, 2009, p. 223).

¹⁰⁹ Deixei os meus diários em cima da cadeira de balanço e saí para comprar um casaco de lã quente. Quando voltei, a minha mãe tinha pegado os meus diários e os colocado na sua bolsa. Eu os pedi de volta, mas ela se recusou. Passou por mim em um tranco e saiu pela porta. Desci a rua correndo atrás dela, pedindo que ela me devolvesse os diários, mas ela me ignorou. *Eu nunca mais os vi. A minha vida estava neles. A vida de Clarie.* (*Ibidem*, 359-360, grifo nosso, tradução nossa).

universidade. Com base na afirmação de Locke (*apud* HALL, 2006, p. 27-28), podemos dizer que a identidade de Clare “alcança a exata extensão em que sua consciência pode ir para trás, para qualquer ação ou pensamento passado.” Ela deixou seu passado, mas seu passado não sai de dentro dela. Os fantasmas da feiúra, principalmente, permanecem ali, latentes.

Tanto que, como se pôde verificar mais tarde, assim que pôde Constance submeteu-se a algumas cirurgias plásticas estéticas, e, não satisfeita, ainda pretende realizar outras mais para que possa sentir-se, enfim, *attractive*, conforme relato feito ao jornal The Guardian em 2006. (Grifo nosso).

She underwent plastic surgery - having her nose narrowed, mouth straightened, lips thinned, eye bags removed, and teeth straightened and whitened. (...) Does she feel better for the surgery? "Oh yah. I'm attractive now. Definitely." She points out the two symmetrical scars on her face, from where she says her mother flew the model aeroplane at her, and adds she'd like to have this fixed next.¹¹⁰

A força que o adjetivo “feio” adquire muitas vezes está relacionada a julgamentos de caráter moral. “A primeira e mais completa *estética do feio*, elaborada em 1853 por Karl Rosenkrantz, traça uma analogia entre o feio e o mal moral. Mal e pecado se opõem ao bem, do qual são o inferno. Logo, o feio é o “inferno do belo” (ECO, 2006, p. 16) e entre eles fica estabelecida uma relação de contrários, na qual o feio é sempre o contraponto negativo do que o belo suscita, como analisa Eco (2006, p. 16 e 19):

¹¹⁰ Ela se submeteu a cirurgias plásticas – diminuiu seu nariz, endireitou a boca, afinou os lábios, removeu as bolsas dos olhos, endireitou e clareou os dentes. (...) Ela se sentiu melhor com a cirurgia? “Ah, sim. Eu sou atraente agora. Definitivamente.” Ela aponta duas cicatrizes simétricas em seu rosto, de quando sua mãe jogou o avião nela, e acrescenta que essas marcas serão as próximas a serem corrigidas.

Se examinarmos os sinônimos de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo, é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime, grifo do autor).

Ao pôr em contraponto adjetivos como “admirável” e “apreciável”, contra “desprezível”, por exemplo, o insulto “feia” se torna ainda mais intenso, uma vez que ultrapassa o conceito estético subjetivo e abarca um leque de interpretações que atribui um caráter maniqueísta à dialética entre belo e feio. Prossegue Eco: “Enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre uma reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto” (*Ibidem*, 2007, p. 19). Enquanto o *belo* com seus sinônimos são efeitos esperados, apreciados e desejados, o *feio* e seus derivativos são repugnantes, abomináveis, inadmissíveis, e, por isso mesmo, passíveis de julgamento moral.

Podemos, pois, concluir que a feiúra atribui à pessoa (desprovida de beleza) atributos morais falhos, capazes de imputar-lhe a responsabilidade pelos próprios *defeitos* físicos, como se,

ciente de sua imperfeição, ela não se dispusesse a mudar sua aparência. Assim como a má índole, a feiúra agride quem a julga.

Para Eco, dois detalhes do rosto de uma pessoa - o nariz e a boca - são primordiais para uma avaliação estética. Uma vez considerados desarmonicos atribuem ao indivíduo o fardo da feiúra e mais, se considerados grotescos, acentuam ainda mais o julgamento negativo:

Entre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz, este último como substituto do falo, têm um papel preponderante nas imagens grotescas do corpo. (...) Para o grotesco, porém, a parte mais importante do rosto é a boca. Ela domina. Um rosto grotesco se reduz, em substância, a uma boca escancarada e todo o resto serve tão-somente de moldura para esta boca, para este abismo corpóreo que escancara e engole. (2007, p. 147).

As duas partes do corpo de Clare mais criticadas pela mãe e por Eastman, e as quais foram submetidas à primeira cirurgia plástica que Constance pôde pagar, foram justamente o nariz e a boca:

“Look at the nose, where did you get it from? Not from me’, said my mother answering her own questions. “If I had a nose like that I would cut off half and save the rest.” “But, Carmen, you forgot them rubber lips. Look, see, in the photograph? If I had rubber lips like that I wouldn’t have my photograph taken – and she wants you to *buy* it! (...) “Ah yes, Eastman, I see it now. Is not just too much mouth she have, she have too much nose. Where you get that nose?”¹¹¹ (BRISCOE, 2006, p. 52, grifo da autora).

¹¹¹ Olha esse nariz. Onde você arranhou esse nariz? De mim que não foi – disse minha mãe, respondendo à sua própria pergunta. – Se eu tivesse um nariz assim, cortava metade fora e guardava o resto. - Mas Carmen, cê tá esquecendo os beijos de borracha. Olha, tá vendo na foto? Se eu tivesse uns beijos de borracha desses, não ia querer fotografia – e ela quer comprar a foto! (...) – Ah, é, Eastman, agora estou vendo. Não é só boca que ela

Clare dá sinais de que realmente incorporou os comentários a respeito de seu nariz e de sua boca, ao comentar sobre si mesma: “With that my mother turned the photograph round in front of my face. I looked at it. I was actually very ugly. My head was too big, my lips were too large.”¹¹² (BRISCOE, 2006, p. 52).

Além do nariz e da boca, a cor da pele de Clare também era constantemente apontada por Carmen como sendo uma característica que denegria ainda mais a menina. Negra como a filha, Carmen, no entanto, considerava Clare *too black* (The Guardian, 2008); da mesma forma Eastman, também negro, ofendia a enteada: “you ugly Black bitch.”¹¹³ (BRISCOE, 2006, p. 100), atitudes baseadas num preconceito que podemos entender a partir do que Eco (2007, p. 197) expõe:

Como sustentáculo para a missão civilizadora do homem branco, a representação do africano sempre foi impiedosa, não somente na narrativa e na pintura, mas também em textos de caráter científico (...). Mas a ideologia do “fardo do homem branco” levou muitas narrativas a criar caracteres repulsivos referentes a qualquer etnia não-européia (...)

Para Hall (2006), a identidade surge (...) de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Um *outro* que só passa a ter valor para um sujeito quando esse sujeito o legitima e considera como determinante a sua opinião sobre ele. É preciso atribuir poder para que o *outro* tenha poder e autoridade sobre o indivíduo. Um *outro* que, como no caso de Carmen Briscoe,

tem demais, ela tem nariz demais. Onde foi que você arranjou esse nariz? (BRISCOE, 2009, 70).

¹¹² Ao dizer isso, minha mãe virou a fotografia diante do meu rosto. Olhei para ela. Eu era mesmo muito feia. A minha cabeça era grande demais, assim como meus lábios. (*Ibidem*, 71).

¹¹³ Sua puta preta e feia. (*Ibidem*, p. 125)

pode assumir poderes parasitários na formação da identidade de um indivíduo que, por razões íntimas, se oferece como hospedeiro.

Ao acreditar nas ofensas desferidas pela mãe e pelo padrasto, Clare confere a ambos o poder necessário para que as injúrias se legitimem, assumindo para si a condição de feia.

Contudo, mais do que estabelecer uma relação com o *outro* e consigo mesma, personagem e o autor, para estabelecerem uma *imagem de si* fidedigna, precisam também criar vínculos diretos com o leitor. Essa imagem de si pode ser percebida internamente por esse personagem ou autor, mas, para ser comunicada, ela precisa ser exposta a partir da percepção interna que esse sujeito tem de si, como vimos acima em relação a Clare e a ideia que faz da própria feiúra. Como reflete Amossy (2008, p. 13), “a maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si.” [É aquilo que Kerbrat-Orecchioni define como sendo Face, ou seja,] “o conjunto das imagens valorizantes que, durante a interação, tentamos construir de nós mesmos e impor aos outros”. Clare acata como verdadeiras as ofensas que recebe da mãe e do padrasto, trata a si mesma como tal e tenta convencer seu leitor dessa verdade. Por considerá-los verdadeiros, expõe ao seu leitor os mesmos argumentos que seus agressores usaram para feri-la.

Essa *verdadeira imagem de si*, se possível for, deve ser repassada ao leitor com “compreensibilidade, verdade, legitimidade (...), condições pragmáticas universais e transcendentais a serem postas e pressupostas em toda interação verbal” (AMOSSY, 2008, p. 48). Afinal, não é somente a pessoa do orador, “mas também a função que ele exerce, o papel que ele assume, influenciam de

modo incontestável a maneira pela qual o auditório acolherá suas palavras.” (AMOSSY, 2008, p. 93).

O gênero demonstrativo predominante em Feia, conforme estabelecido por Aristóteles e analisado no Capítulo I, contribui para que o leitor compreenda qual é a *imagem de si* que a narradora pretende destacar, uma criança subjugada pela mãe e pelo padrasto, pobre, feia, vítima de enurese noturna, petulante, trabalhadora.

A forma como esse conteúdo é recebido pelo leitor depende sobremaneira da forma como esse conteúdo é expresso. A adesão do leitor à narradora ocorre por intermédio dos recursos analisados no Capítulo II, como a hipérbole, pela qual a autora reforça gravidade dos abusos vivenciados; diáspore, nos recorrentes diálogos cujos tons misturam ironia e hostilidade; disfemismo, que reforça ainda a mais a violência da qual foi vítima; a predominância do discurso direto, que torna a narrativa mais contundente; e a utilização frequente de solilóquios e monólogos que, aproximam o leitor da narradora. Todos esses elementos fazem sobressair a factualidade do discurso, como argumenta Amossy:

Para Albert W. Halsall, “a enunciação contribui para criar, no enunciatário, uma relação de confiança fundada na autoridade que o enunciador deve se conferir caso deseje convencer”. [Assim, podemos concluir que a] “credibilidade do orador “seja o efeito do seu discurso” (2008, p. 31).

A necessidade que o narrador tem de cativar a confiança de seu leitor faz com que, na tentativa de construir uma imagem positiva de si, eventualmente tenha que forjar algumas situações, afinal, é pela sua enunciação que o enunciatário conhece a personalidade do enunciador. “Deliberadamente ou não, o locutor

efetua em seu discurso uma apresentação de si” (*Ibidem*, p. 9). Mas a imagem que o enunciador tem de si é comprometida, pois, ao olhar-se de frente ele não tem de si o mesmo ângulo de quem o vê de fora. Para Bakhtin,

A imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material para a auto-objetivação, e ademais um material não genuíno. De fato, nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos compenetramos de um *outro* possível e indefinido, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos (*Apud* MORAES, 2009, p. 15).

Clare não se percebe feia a não ser a partir de comentários dos outros. Mas nem sempre a personagem se deixa levar pela imagem negativa de si vinda de fora. Quando decide ser advogada, a maioria das pessoas com as quais convive julga sua pretensão improvável, dadas as suas características. No entanto ela se recusa a ver-se pelo mesmo ângulo que essas pessoas e leva adiante sua ambição e *ousadia* ao tentar uma vaga na universidade.

A aceitação da própria feiúra se consolida talvez pelo fato ter sido iniciada ainda muito cedo. Por sua vez, a vontade de se tornar advogada tem início com a maturidade, numa época em que Clare já trabalha e é valorizada pelas patroas e, aos poucos, percebe a possibilidade de conquistar o que queria. Essa diferença evidencia um importante marcador da narrativa, que é também um elemento que estrutura também a vida da personagem: seu tempo biográfico.

Em *Feia*, o tempo biográfico, estabelecido por meio do tempo e do espaço, conforme teoria de Bakhtin já analisada no início deste capítulo, exerce grande importância, seja em períodos amplos, que

acompanham o crescimento e o desenvolvimento da personagem, ou em breves e efêmeros momentos. Neste caso, um fato que representa uma marcação temporal decisiva na vida de Clare está no alarme para controlar sua enurese. A cada descontrole de Clare o equipamento dispara como que para alertar à mãe que a filha havia errado novamente. A cada disparo, Clare, por sua vez, é lembrada de que falhara mais uma vez. Além disso, o alarme já havia se tornado parte tão significativa na vida de Clare que ela conseguia balizar o tempo através dos intervalos entre os toques do aparelho :

The first night at Miss K's I was terrified that I would wet the bed. I stayed awake for most of the night, running to and from the toilet, willing my bladder to empty. When I fell asleep I tried to wake up about the same time that me alarm usually went off, only it did not. I rushed to the toilet to do a wee.¹¹⁴
(BRISCOE, 2006, p. 210-211).

A enurese é também um marcador de tempo, um elemento importante do tempo biográfico de *Feia*, uma vez que ela rondou toda a fase em que Clare era vítima das agressões da mãe. Ao contrário, deixou de acontecer sempre que a menina se via livre das acusações maternas (como o período em que Clare morou com a senhorita K ou com uma das namoradas do pai), até a liberdade absoluta, cujo marco se deu quando a menina foi definitivamente deixada pela mãe na casa antiga em que moravam. “Life was getting better and during my time with Miss K not once did I wet the bed.”¹¹⁵
(*Ibidem*, p. 211).

¹¹⁴ Na primeira noite na casa da senhorita K, eu morri de medo de molhar a cama. Fiquei acordada quase a noite inteira, entrando e saindo do banheiro, forçando a minha bexiga esvaziar. Quando pregava no sono, eu tentava acordar mais ou menos na mesma hora em que o meu alarme normalmente tocava, só que ele não tocava. Eu corria para o banheiro para fazer xixi. (BRISCOE, 2009, p. 248).

¹¹⁵ A vida estava melhorando e durante o tempo que passei com a senhorita K não molhei a cama nenhuma vez. (*Ibidem*, p. 249).

Além de marcar o tempo biográfico, a enurese também registra o tempo emocional importante na história de Clare, uma vez que o distúrbio pode ser diretamente relacionado a conflitos familiares e ambientes domésticos hostis, conforme ela mesma narra: “Even as a small child I was sure that my bed-wetting was not due to laziness. The doctor Said that the cause could be because of anxieties in my life.”¹¹⁶ (*Ibidem*, p. 10). A maneira como a enurese é tratada dá a medida do quanto essa criança é ou não respeitada e acolhida.

“How long you going to stay there for?” they asked. “I don’t know, but I’m not coming home.” “Mummy says Miss K Will tire of you wetting her bed.” “Well, that’s funny”, I said. “Since I’ve been with Miss K I’ve not wet the bed once.” “Liar.” “Swear to God, hope to die.”¹¹⁷ (BRISCOE, 2006, p. 214).

A marcação do tempo e o diálogo que Constance estabelece com ele para (e ao) se apropriar e recuperar seu passado, são, portanto, elementos imprescindíveis para a construção da sua identidade. Segundo considera GIDDENS, “o desenvolvimento de um sentido coerente de nossa história de vida é um meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro.” (2002, p. 71). Ao compreender e “passar a limpo” seu passado, Clare busca dar prosseguimento à própria história, tornar-se sujeito dela e procurar por seu caminho, desafiando, assim, seu destino:. GIDDENS comenta:

O tempo que nos transporta implica uma concepção de sina como a que se encontra em muitas culturas

116 Mesmo quando pequena, eu tinha certeza de que meu problema com a enurese não se devia à preguiça. O médico disse que a causa podia provir das angústias da minha vida. (BRISCOE, 2009, p. 23).

117 - Quanto tempo você vai ficar lá? – elas perguntaram. – Não sei, mas para casa eu não volto. – A mamãe diz que a senhorita K vai cansar de você fazendo xixi na cama dela. – Bom... engraçado – eu disse. – Desde que fui para a casa da senhorita K, nunca mais molhei a cama. – Mentirosa. – Juro por Deus, de pés juntos. (*Ibidem*, p. 252).

tradicionais, onde as pessoas são prisioneiras dos acontecimentos e situações pré-construídas ao invés de serem capazes de submeter suas vidas aos impulsos de sua própria autocompreensão. (GIDDENS, 2002, p. 72).

Ou seja, é por intermédio do trânsito nesse tempo, e a conseqüente percepção de sua história pessoal, que o indivíduo vai conseguir domar a interpretação que faz de si mesmo e do significado dos acontecimentos responsáveis pela construção de seu próprio (re)significado.

Na opinião de Giddens (2002), este projeto reflexivo do eu proporcionaria ao indivíduo ainda a sensação de domínio sobre a própria vida diluindo, ao mesmo tempo, a sensação de aprisionamento frente aos acontecimentos, bem como a passividade que esta sensação costuma gerar. O pensamento autobiográfico, um dos elementos do projeto mencionado pelo autor, serve a esse propósito na medida em que cada pessoa, situando seu momento presente entre o passado e o futuro, como numa linha de vida, possa traçar um plano de desenvolvimento pessoal baseado na auto-reflexão. Desse mapeamento, surge, então, sua identidade.

Considerações finais

Clare é o passado de Constance, o manancial utilizado por ela para a elaboração de sua identidade presente. Ao revisitar episódios passados, a autobiografia *Feia* traz consigo algumas das faces de sua protagonista, transformada pelo tempo. A narradora seleciona, dentre aquelas das quais se lembra, quais das faces acredita ilustrarem melhor a si mesma. O fato de haver uma seleção (e uma conseqüente exclusão) confere à narrativa um aspecto ficcional e a distancia da neutralidade. Como teorizou Bakhtin “Só o que [a personagem] viu e quis em si e para si em sua vida o autor vê e quer nela e para ela.” (*Apud* MORAES, 2009, p. 3).

Numa autobiografia, o autor impõe ritmo à narrativa por meio de recursos que hibridizam seu contexto, fundindo realidade e ficção ao mesmo tempo em que une num mesmo indivíduo narrador e personagem, ainda que ocupando posições distintas no contexto. Isso faz com que haja duas consciências, mas apenas uma posição de valor. Ambas as consciências são responsáveis pela exotopia teorizada por Bakhtin. Constance vê Clare de um ângulo pelo qual a menina jamais conseguiria ver a si mesma. Ao mesmo tempo, a narradora impõe seu ângulo de visão, dando à narrativa um aspecto unidimensional: é somente pelos olhos dela que enxergamos todos os personagens.

Ao lançar mão da *escrita de si* (FOUCAULT, 1992), de um registro de pensamentos, movimentos interiores, desejos e ações, Constance percorre sua memória, reconstitui fatos, ressalta acontecimentos em detrimento de outros, recorre a instrumentos

retóricos e estilísticos para chegar, enfim, àquela que se autobiografa.

Dessa maneira, Constance constrói a identidade de sua personagem a partir de um dos adjetivos pelos quais Carmen chamava a filha: feia. O xingamento dá o alicerce necessário para que a autobiografia revele a trajetória da narradora, que assume para si a característica taxada pela mãe. Da mesma forma como atribui a Clare o adjetivo feia, a mãe também impõe a ela um nome que não era o mesmo de sua certidão de nascimento, alterando-lhe, assim, um dos mais importantes formadores de identidade. A adoção do nome correto aos 18 anos significou uma ruptura na vida e na identidade de Clare/Constance, ao mesmo tempo em que marca seu recomeço a partir da fase adulta, momento em que entra na universidade.

A identidade em uma autobiografia é sempre algo inacabado, pois depende das influências e experiências incessantes adquiridas por ambos, sujeito e autor. Em Feia, esse fenômeno pode ser percebido a partir do trânsito de Clare/Constance da criança para a mulher, da criança para a adolescente, desta para a mulher e vice-versa, e também pela experiência vivida com outras pessoas que sempre a estimulavam ao longo de sua adolescência (como a senhorita K, a amiga Angela e a dona da loja na qual trabalhava). A partir dessa convivência Clare se transforma, deixa de lado a insegurança e passa a ser autoconfiante, acreditando que pode ser aceita como aluna por uma universidade, fato desacreditado (e abertamente expresso) pela maioria das pessoas com as quais convive. Assim, Clare/Constance é fruto dessa sucessão de influências, o resultado da forma como o sujeito se imagina visto pelos outros.

A imagem que Constance tem de Clare encontra seu alvo no leitor, que precisa referendar seu apelo e acatar sua palavra como verdadeira. A palavra é persuasiva. É a partir dela que a identidade é criada e, por meio dela, é narrada. Assim ocorre com a identidade de Clare/Constance Briscoe. Foram fortes as palavras de agressão e desmerecimento, mas também algumas poucas e importantes palavras de estímulo que moldaram a protagonista de *Feia*. É por intermédio da palavra que essa personagem autodiegética relata sua história desvelando para si e para o público a própria identidade.

O ato de recordar requer da narradora uma análise sobre a identidade da personagem que criou. Vendo a si mesma através de sua história, Constance sedimenta a própria identidade, justifica a si mesma, constitui sua trajetória e dá um novo sentido à sua vida. Para isso é preciso revisitar e dispor de todos os seus “eus passados” (GULLESTAD, 2005) e do eu presente. Conforme Giddens (2002),

“O que o indivíduo se torna depende das tarefas de reconstrução nas quais se envolve. E isso é muito mais do que “conhecer-se a si mesmo” melhor; o auto-entendimento se subordina ao objetivo mais amplo e fundamental de construir/reconstruir um sentido de identidade coerente e satisfatório.” (p. 74).

O sentido de identidade obtido por Constance a partir da reconstrução de sua história a capacita a traçar, dali para frente, a sua nova trajetória e seu provável futuro. Ainda de acordo com Giddens,

A construção reflexiva da auto-identidade depende tanto da preparação para o futuro quanto da interpretação do passado, embora “retrabalhar” os eventos passados certamente seja sempre importante nesse processo. (2002, p. 83).

Enquanto olha para trás, Constance mira, na verdade, o futuro de Clare, ou seja, aquilo em que se tornou agora. Seu futuro é seu objetivo, é ali que ela tem autoconsciência de si

O “novo sentido de identidade” (...) é uma versão aguda de um processo de “encontrar-se a si mesmo” que as condições sociais da modernidade impõem a todos nós. É um processo de intervenção e transformação ativas. (*Ibidem*, p. 74).

Para Giddens (2002), a autobiografia está no centro da auto-identidade na vida social moderna. Segundo o autor, “geralmente é aceito pelos historiadores que a escrita de autobiografias (e também a de biografias) só se desenvolveu no período moderno.” (*Ibidem*, p. 75). E vem mesmo crescendo de forma acelerada; uma razão para isso pode estar no fato de tais narrativas, especialmente aquelas que relatam adversidades e superações pessoais, ou que fazem relatos de infâncias, como é o caso de *Feia*, ultrapassarem a própria história. O autor narra para compreender, enquanto ambos, autor e leitor, acabam sendo transformados pela experiência da narrativa. Um fenômeno que, sob a óptica de Gullestad (2005), pode ser chamado de “busca moderna do eu.”

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

BACON, Francis. Essays of truth, 1625. What is truth? said jesting Pilate; and would not stay for an answer. Oxford Quotations database
<http://www.askoxford.com/results/?pageno=2&sortdirection=&searchid=7981807464&view=quot> – Acesso em 16/11/2010

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____, M. *O Discurso no Romance*. In: _____. *Questões de Literatura e Estética. A teoria do romance*. São Paulo, Anna Blume/Hucitec, 1988.

_____, M. *O problema do texto na lingüística, na filosofia e em outras ciências humanas*. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____, M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARENGUI, Mario. *A memória da ofensa – recordar, narrar, compreender*. Cebrap, 2005, Novos Estudos 73.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1995.

BRISCOE, Constance. *Feia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____, Constance. *Ugly*. London: Hodder & Stoughton, 2006.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. Estudos Históricos, 1998, p. 43 a 57.

CUNHA. Celso; CINTRA. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. 13. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ECO, Umberto. *A História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARACO, Carlos Alberto. "Autor e autoria". In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

FIORIN, José L. *As astúcias da enunciação*. Rio de Janeiro: Ática, 2001.

FOUCAULT, Michel. "Histoire de La sexualité I. La volouté de savoir". Paris: Gallimard, 1976. Apus CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. Estudos Históricos, 1998, p. 43 a 57.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Tolerância*. São Paulo: Unesp. 2005.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1969.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GULLESTAD, Marianne. *Infâncias imaginadas: construções do eu e da sociedade nas histórias de vida*. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 91, p. 509-534, maio/ago. 2005. Disponível em WWW.cedes.unicamp.br, acessada em 9/05/2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 11. Ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEJEUNE, Philipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. apud ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.

LEMOS, Cláudia T. G. "A função e o destino da palavra alheia: três momentos da reflexão de Bakhtin". In: BARROS, Diana L. Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em Torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2003.

MORAES, Liani Fernandes. O autor-personagem e o autor-criador em O filho eterno, de Cristovão Tezza, 2009.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Violência e tecnologias de gênero: tempo e espaço nos jornais*. Estudos Feministas, Florianópolis, 17(2): 485-505, maio-agosto/2009.
<http://www.scielo.br/pdf/ref/v17n2/11.pdf> - Acesso em 23 out. 2010.

PERRONE, Moisés L. *Flores da escrivantina. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro. v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SILVA, Tomaz T. (Org.) *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2006.

TEIXEIRA, Leônia C. *Escrita autobiográfica e construção subjetiva*. Psicologia USP, v. 14, n. 1, 2003.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000100004

Acesso em 6/09/2010.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2009.

_____. "A construção das vozes no romance". In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção dos sentidos*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

Relação de sites consultados

<http://www.guardian.co.uk/uk/2006/oct/14/ukcrime.comment> - Acesso em 29/01/2010.

<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jan/12/biography.features> - Acesso em 29/01/2010.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/7754322.stm - Acesso em 29/01/2010.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/7759546.stm - Acesso em 29/01/ 2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/University_of_Warwick - Acesso em 29/01/2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/University_of_Newcastle_upon_Tyne#Newcastle_Law_School - Acesso em 29/01/2010.

www.dailymail.co.uk/femail/article-507807/Ugly-Judge-Constance-Briscoe-reveals-radical-cosmetic-surgery-lay-mothers-taunts-rest.html%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG - Acesso em 29/01/2010.

http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/article5275784.ec%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG - Acesso em 29/01/2010.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6563529.stm - Acesso em 7/03/2010.

ANEXO



Constance Briscoe,
aos 18 meses de vida ¹¹⁸



Constance (à direita), ao lado
da irmã Patsy ¹¹⁹



Constance, em foto para o jornal
London Evening Standard,
em setembro de 2009 ¹²⁰

¹¹⁸ http://www.daylife.com/topic/Constance_Briscoe

¹¹⁹ <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-507807/Ugly-Judge-Constance-Briscoe-reveals-radical-cosmetic-surgery-lay-mothers-taunts-rest.html>

¹²⁰ www.thisislondon.co.uk/health/article-23739229-ugly-author-im-a-work-in-progress.do



Constance Briscoe, em foto de divulgação para o lançamento de seu livro *Feia*, em 2006 ¹²¹



Carmen Briscoe, em foto tirada durante audiência do processo que moveu contra a filha, Constance, em novembro de 2008 ¹²²

¹²¹ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livriadafolha/ult10082u728084.shtml>

¹²² <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1087001/I-stand-abuse-claims-says-judge-sued-mother-contents-misery-memoir-Ugly.html>