

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**GABRIELA DAL BOSCO SITTA**

**NA VOZ DE UMA MÃE: A ESCRITA DA MATERNIDADE NAS MEMÓRIAS DE JANE  
LAZARRE E RACHEL CUSK**

Guarapuava  
2023

Gabriela Dal Bosco Sitta

**NA VOZ DE UMA MÃE: A ESCRITA DA MATERNIDADE NAS MEMÓRIAS DE JANE  
LAZARRE E RACHEL CUSK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura.

Linha de pesquisa: Linguagens, Leitura e Interpretação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nilcéia Valdati

Guarapuava  
2023

Catálogo na Publicação  
Rede de Bibliotecas da Unicentro

S623v Sitta, Gabriela Dal Bosco  
Na voz de uma mãe : a escrita da maternidade nas memórias de Jane Lazarre e Rachel Cusk / Gabriela Dal Bosco Sitta. -- Guarapuava, 2023.  
viii, 108 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Interfaces entre Língua e Literatura, 2023.

Orientadora: Nilcéia Valdati  
Banca examinadora: Nilcéia Valdati, Denise Gabriel Witzel, Sabrina Sedlmayer Pinto

Bibliografia

1. Livros de memórias. 2. Mãe narradora. 3. Maternidade. 4. Jane Lazarre. 5. Rachel Cusk. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 418.4



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL



TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIELA DAL BOSCO SITTA

NA VOZ DE UMA MÃE: A ESCRITA DA MATERNIDADE NAS MEMÓRIAS DE JANE LAZARRE E RACHEL CUSK

Dissertação aprovada em 01/06/2023 como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, pela seguinte banca examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Nilcéia Valdati (UNICENTRO) – Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Sabrina Sedlmayer Pinto (UFMG) – Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO) – Membro Titular

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Sandra, agradeço por contar histórias à cabeceira da cama e por ter, sorte a minha, errado o suficiente. Ao Gabriel, sem quem este trabalho seria outro, por me lembrar, todo dia, de não ter pressa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nilcéia Valdati, minha orientadora, pelas leituras, pelos comentários, pelo incentivo e por não me deixar perder o fio nas voltas que o texto me dá. Aos membros da banca, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Gabriel Witzel e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sabrina Sedlmayer Pinto, por aceitarem nosso convite, pelo olhar atento e pelas sugestões certeiras.

Por fim, agradeço à Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), aos professores do seu Programa de Pós-Graduação em Letras e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), cuja bolsa de pesquisa viabilizou este trabalho.

*Uma vida não é outra coisa que não seja esse  
aprender a falar a própria palavra através da  
palavra dos outros.*  
(Massimo Recalcati, *O complexo de Telêmaco*)

*“As mães são umas mentirosas”, ele disse. “Tudo  
o que elas têm é a linguagem. Elas enchem você  
de linguagem se você deixar.”*  
(Rachel Cusk, *Segunda casa*)

## RESUMO

Este trabalho trata da escrita autobiográfica sobre a maternidade na chave da contestação do mito do amor materno (BADINTER, 1980). Ele analisa dois livros de memórias cujas autoras discorrem sobre seus primeiros tempos como mães: *The mother knot* (1976), da estadunidense Jane Lazarre, e *A life's work: on becoming a mother* (2001), da britânico-canadense Rachel Cusk. Para essas escritoras, as dúvidas, insatisfações e angústias da maternidade são a própria matéria-prima da escrita, que também é mobilizada pelo desejo de narrar a transformação de uma mulher em uma mãe. Na análise das obras, buscamos caracterizar a “mãe narradora”, instância que tem se multiplicado em romances e contos contemporâneos, e verificar como Cusk e Lazarre constroem suas posições em relação aos filhos a partir da escrita, da narrativa memorialista e do que Lazarre chama de “linguagem da voz de uma mãe”. Segundo nossa hipótese de pesquisa, a constituição dessas escritoras como mães se dá (também) narrativamente: procuramos mostrar que as mães narradoras postas em cena por Cusk e Lazarre não se reconhecem como mães simplesmente por dar à luz — como pressupõe o mito do amor materno —, mas constroem sua posição em relação aos filhos por meio de uma narrativa em que lidam com os sentimentos ambivalentes que nutrem por eles.

**Palavras-chave:** Livros de memórias; mãe narradora; maternidade; Jane Lazarre; Rachel Cusk.

## ABSTRACT

This work discusses autobiographical writing about motherhood, focusing on the myth of motherly love (BADINTER, 1980). It analyzes two memoirs whose authors recount their experiences as mothers: *The Mother Knot* (1976) by American writer Jane Lazarre and *A Life's Work: On Becoming a Mother* (2001) by British-Canadian writer Rachel Cusk. For these writers, doubts, dissatisfactions, and anguish stemming from motherhood are the raw materials of writing, which is also motivated by the desire to narrate the transformation of a woman into a mother. By analyzing these books, we seek to characterize what we call the “storyteller mother”, a recurring instance in contemporary novels. We also aim to investigate how Cusk and Lazarre develop their positions towards their children through writing, memoiristic storytelling, and what Lazarre calls “the language of a mother's voice”. According to our hypothesis, the construction of these writers’ identities as mothers occurs (also) through narrative. We attempt to reveal that the storyteller mothers depicted by Cusk and Lazarre do not recognize themselves as mothers simply by giving birth, as the myth of motherly love assumes. Instead, they develop their perspectives towards their children based on a narrative that deals with the ambivalent feelings they have for them.

**Keywords:** Memoir; storyteller mother; motherhood; Jane Lazarre; Rachel Cusk.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>UMA INTRODUÇÃO OU MUITAS INTERROGAÇÕES .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>COM QUANTAS HISTÓRIAS SE FAZ UMA MÃE? .....</b>	<b>19</b>
2.1	MÃES NARRADORAS .....	19
2.2	AS MUITAS VIDAS DA BOA MÃE .....	22
<b>3</b>	<b>MATERNIDADE POR ESCRITO .....</b>	<b>39</b>
3.1	SOBRE DAR NOME ÀS COISAS .....	39
3.2	MATRIOSKAS .....	45
3.3	A ESCRITA DA REPETIÇÃO .....	54
<b>4</b>	<b>HISTÓRIAS DE MÃES E FILHOS .....</b>	<b>62</b>
4.1	UMA IMPOSTORA.....	62
4.2	UMA FÓRMULA PARA O AMOR? .....	64
4.3	PRODUZIR CENTELHAS.....	76
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O OPOSTO DO FIM .....</b>	<b>81</b>
	<b>EPÍLOGO À MÃE NARRADORA .....</b>	<b>86</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>102</b>

## 1 UMA INTRODUÇÃO OU MUITAS INTERROGAÇÕES

É Barthes (2018, p. 67) quem diz: “Aquele que aceitasse as ‘injustiças’ da comunicação, aquele que continuasse a falar levemente, docemente, sem obter resposta, adquiriria um grande domínio: o da Mãe”. Quando a mãe se relaciona com seu bebê, ela assume a posição de alguém que, como um bom credor, tem fé no futuro. Diariamente, ela empresta seu toque e sua voz ao filho, acaricia seu corpo e diz a ele qualquer coisa sobre o mundo, sobre o funcionamento das coisas, o tempo lá fora. Mas o mais importante é que a mãe continua a falar mesmo que o bebê não lhe responda e não a compreenda: com esse gesto, ela torna possível sua vida, lhe dá a chance de, um dia, ser capaz de entendê-la e articular uma resposta. Seria essa a mãe?

Ou a mãe é essa que nada espera, nem mesmo de seus filhos crescidos, sendo sempre doce e cálida? Nesse caso, nos dirigiríamos a ela e não teríamos nunca surpresas: saberíamos o que esperar e encontraríamos invariavelmente o esperado. Estenderíamos nossa mão e a mãe a agarraria, ainda que deixássemos sua própria mão pender no ar quando ela a estendesse. A mãe aceitaria estar o tempo todo ali e, em troca, não exigiria que permanecêssemos.

Há pelo menos mais uma maneira de considerar o que Barthes diz, e ela parte da constatação de que a mãe é aquela que fala, que detém um tipo de discurso muito específico. Barthes não diz do que a mãe trata, insinua apenas como ela o faz: leve, docemente. Talvez a fala da mãe seja mansa porque ela se esforça para acalantar seu bebê, murmurando baixinho as canções de ninar que podem acalmá-lo e embalar seu sono. A mãe cujo domínio é o da fala também pode ser aquela que conta histórias. Se for esse o caso, o fato de a mãe não esperar respostas não deveria nos perturbar: sabemos que nenhum narrador o faz.

Mas que histórias a mãe contaria? Suspeito que não seria possível narrar leve e docemente uma série delas. Histórias de aventura e de mistério, por exemplo, exigem narradores com atributos bastante distintos da doçura. A aventura exige ação, velocidade, deslocamento; mas é verdade que o mistério exige alguma enrolação, algum suspense; tudo isso poderia favorecer a mãe. E o que dizer da história da própria mãe? Se ela pudesse contá-la, o faria leve e docemente? Pergunto-me o que a mãe diria ao tomar a palavra e que palavra seria essa, isto é, de que léxico ela se valeria para falar de sua relação com a prole. O que seria possível dizer sobre a estrutura, a sintaxe e a semântica da narrativa materna?

Se pergunto isso agora, é porque, entre 2018 e 2019, por força do acaso ou pelas artimanhas do mercado editorial, li uma série de livros contemporâneos que giravam em torno da maternidade.

O que essas obras compartilhavam, para além da temática, era certa maneira de encarar a experiência de ter filhos. Por exemplo: em *Com armas sonolentas: um romance de formação*, Carola Saavedra dava voz a uma mãe que, por ser incapaz de se conectar com a filha, decidia abandoná-la; em *Argonautas*, Maggie Nelson oferecia ao leitor detalhes escatológicos do parto, relacionando-o à morte; em *Contra os filhos*, Lina Meruane contestava a noção de que a maternidade deixou de ser compulsória após as conquistas feministas das últimas décadas. Essas autoras, em seus textos teóricos, ficcionais ou autobiográficos, pareciam apontar para uma mesma constatação: a maternidade tornara-se um assunto premente, e em geral falava-se dela não para reconhecer seus traços positivos, mas para explorar seus atributos negativos. Abandono, medo, insegurança, pressão social, ambivalência: esses eram os termos-chave associados à relação entre mães e filhos.

De lá para cá, têm se multiplicado os títulos sobre o tema da maternidade nas prateleiras das livrarias, e não se escreve apenas sobre a experiência de ser mãe, mas também sobre o desejo de ter filhos (como em *Maternidade*, de Sheila Heti) e sobre a impossibilidade de engravidar (como em *O quarto branco*, de Gabriela Aguerre). Ao menos desde a pesquisa que levou ao meu trabalho de conclusão do curso de Letras, intitulado “A mãe narradora na ficção contemporânea: uma análise de *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra” (2019), tenho me dedicado a ler e estudar esses textos, com especial atenção àqueles em que predomina a voz de uma mãe narradora, não necessariamente leve ou doce.

Nas últimas décadas, muitas vezes se constatou a escassez de textos narrados por mães: diz-se que elas, ao longo da história da literatura, em vez de narrar, foram narradas (DAVEY, 2001a; PARKER, 1997). Nos últimos anos, mesmo que os textos narrados por mães estejam se multiplicando, sua novidade não deixa de ser enfatizada, como se nunca nos cansássemos de indicar que qualquer coisa ainda precisa ser dita sobre as mães e sua relação com seus filhos. A recorrência desse tema nas publicações e também nas produções audiovisuais recentes indica que ele se tornou rentável: basta pensar que recentemente a plataforma Netflix investiu na versão cinematográfica de *A filha perdida*, livro de Elena Ferrante que discute a culpa e o desejo das mães, e na série *Supermães*, sobre as dificuldades que as mulheres enfrentam para conciliar a maternidade com outras esferas da vida.

Quando nos debruçamos sobre a história das mães e sobre as discussões relacionadas à maternidade, percebemos que as reivindicações e os debates em voga atualmente não são tão novos

assim. Ao menos desde os anos 1960, os direitos reprodutivos das mulheres e os dilemas da maternidade vêm ganhando as páginas de obras ficcionais, historiográficas e teóricas. Logo, talvez fosse o caso de nos surpreendermos não com a novidade das abordagens, mas com a sua continuidade: se o que vem sendo escrito pelas mulheres a respeito da maternidade desde os anos 1960 soa agora atual, emergente, é porque temos falhado tanto em atender aos textos produzidos anteriormente quanto em pôr em prática as mudanças que eles reivindicam, e talvez a principal delas seja a aceitação da ideia de que a maternidade é uma relação como outra qualquer — isto é, ao contrário do que postula o mito do amor materno<sup>1</sup> (BADINTER, 1980), as mães não são incondicionalmente boas, masoquistas e abdicadas em favor de seus filhos, mas sujeitos complexos, muitas vezes confusos e com sentimentos ambivalentes em relação à sua prole.

Em um livro de ensaios recente, Carola Saavedra (2021, p. 61) faz uma pergunta que me interessa muito: será que todas as histórias já foram contadas? Se por um lado aponto para a recorrência das mesmas discussões sobre a maternidade, por outro sou impelida a responder a essa questão com uma negativa. Felizmente, nem todas as histórias foram contadas, e isso se aplica em especial às histórias sobre a maternidade e àquelas sobre o universo feminino como um todo — a cesárea, a experiência de dar à luz um bebê morto, a violência obstétrica, a menopausa, a primeira menstruação, a complexa relação entre mães e filhas. Certamente há muitas histórias a se contar sobre esses assuntos e, mais do que isso, há múltiplas formas de narrá-las, o que é a sorte da literatura e também a nossa, a dos leitores. É em grande medida por isso que um trabalho como este se justifica: se me dedico, nas páginas que seguem, a explorar dois livros de memórias escritos e narrados por mães, é porque acredito que o que elas escrevem nos fala tanto sobre a literatura e suas possibilidades quanto sobre a sociedade em que vivemos e o que podemos fazer dela. Nem todos nós somos ou seremos mães e pais, mas todos compartilhamos a experiência de ser filhos. Em *Argonautas*, Maggie Nelson (2017, p. 25, grifo da autora) lembra uma das afirmações mais emblemáticas do psicanalista inglês Donald Winnicott:

Você, que lê este texto, só ainda vive porque alguém, algum dia, policiou adequadamente o que você explorava com a boca. Perante tal fato, Winnicott sustenta a posição relativamente impassível de que não devemos nada a essas pessoas (geralmente mulheres, mas nem sempre). Mas devemos *a nós* “o reconhecimento intelectual do fato de que, no início, nós fomos absolutamente dependentes psicologicamente, e por absolutamente quero dizer absolutamente. Felizmente fomos supridos pela devoção comum”.

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho, refiro-me invariavelmente a esse mito como “mito da boa mãe”, “mito do amor materno” e “mito do instinto materno”.

Isso não significa, é claro, que seja recomendado virar as costas àqueles que nos forneceram o que precisamos para nos desenvolver; significa que cada um de nós é responsável por não esquecer sua própria história e as relações que foram necessárias à sua sobrevivência. É precisamente por existirem tais relações de cuidado e, com sorte, de afeto que temos a chance de nos tornar o que quer que nos tornemos. As mães e os pais, ou seus equivalentes, desempenham papel fundamental nessa dinâmica, e atentar ao que eles têm a dizer sobre sua experiência parece ser essencial para que viabilizemos o reconhecimento de que fala Winnicott.

Considerando esse contexto, esta dissertação dedica-se à análise de dois livros de memórias de escritoras que tratam de seus primeiros tempos como mães: *The mother knot* (1976), de Jane Lazarre, e *A life's work: on becoming a mother* (2001), de Rachel Cusk, nenhum deles publicado no Brasil até agora. Lazarre é uma escritora com a qual me deparei em 2019, enquanto fazia pesquisas sobre a abordagem literária da maternidade. Judia nova-iorquina, ela é praticamente desconhecida no Brasil e bastante esquecida em seu país de origem, a despeito de sua profícua obra literária, em que se destacam os livros de memórias, nos quais escreve não apenas sobre maternidade, mas também sobre seu pai, um intelectual comunista, sua mãe, que faleceu quando a escritora ainda era muito jovem, e a experiência de ter uma família birracial (Lazarre, judia, casou-se com um afrodescendente), entre outros temas. Em *The mother knot*, Lazarre narra sua gestação, o parto e os primeiros anos de convivência com seu filho mais velho, tratando ainda da influência da maternidade em seu casamento e em suas relações sociais.

Publicado originalmente em 1976, o livro foi um dos primeiros a abordar, no contexto da segunda onda feminista,<sup>2</sup> a maternidade como uma experiência a ser problematizada, com dilemas que precisavam ser debatidos tanto pelas mães quanto em uma esfera social mais ampla. Logo após sua publicação, a importância da obra já era reconhecida, em especial entre as intelectuais feministas, ainda que a própria Jane Lazarre não seja uma feminista daquelas que seguem “o manual”, na medida em que se distancia do movimento o suficiente para criticá-lo. Talvez uma das

---

<sup>2</sup> Costuma-se apresentar o movimento feminista dividido em ondas, que abrangem tanto o âmbito teórico quanto o político e o cultural. Os marcos de cada onda se alteram conforme o autor, mas, em termos gerais, a primeira onda se estende do final do século XIX ao início do século XX, incluindo, portanto, textos como os da escritora inglesa Virgínia Woolf, autora de *Um teto todo seu*, e o movimento das sufragistas, que defendiam o voto feminino. A segunda onda teria surgido nos anos 1960/1970, mas por vezes é associada ao lançamento, em 1949, de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Esse período se estende até o final do século XX. Por volta de 1990, emerge a terceira onda, que amplia as reivindicações e a abrangência do movimento, incluindo a teoria *queer*, as reflexões sobre o racismo e o pós-colonialismo, por exemplo. Alguns autores mencionam ainda uma quarta onda, geralmente associada aos avanços tecnológicos — caracterizada, portanto, menos por mudanças teóricas e mais por alterações nos meios de divulgação e compartilhamento de informações.

forças de *The mother knot* derive precisamente de sua coragem de mostrar-se deslocada entre as demandas feministas por libertação total e o desejo de ser uma boa mãe. Outra das forças do livro consiste nas reflexões da autora sobre as relações entre vida, maternidade, escrita e narrativa, por meio das quais ela, ao mesmo tempo que sumariza as dificuldades de conciliar o papel de mãe com o de escritora, aponta para as possibilidades do texto literário e para a necessidade de se contar e recontar as histórias da maternidade.

Se *The mother knot* é representativo do período em que se desenvolviam as primeiras contestações ao mito da boa mãe, *A life's work*, da britânico-canadense Rachel Cusk, foi publicado em 2001, quando diversas mudanças na concepção da maternidade já haviam supostamente sido assimiladas, após mais de duas décadas de reivindicações do movimento feminista. Nos últimos anos, a produção literária de Cusk tem sido muito comentada e elogiada, em especial a trilogia composta por *Esboço*, *Trânsito* e *Mérito*. Em termos gerais, nos livros de Cusk encontramos com frequência descrições e reflexões sobre o ambiente doméstico e sobre as relações sociais e os laços familiares. Além de *A life's work*, a autora publicou dois outros livros de memórias, entre os quais se destaca *Aftermath: on marriage and separation*, que gira em torno do seu divórcio.

*A life's work*, assim como *The mother knot*, trata da experiência de uma mulher que se torna mãe e precisa lidar com as demandas do bebê e com as mudanças que sua presença exige. Tanto para Cusk quanto para Lazarre, as dúvidas, insatisfações e angústias da maternidade são a própria matéria-prima da escrita. Diferentemente de Lazarre, contudo, Cusk não dá muito espaço a lembranças e reflexões sobre seu casamento, o que ela própria assinala logo na introdução do livro; além disso, Cusk é mais cética e irônica do que Lazarre, o que torna seu livro cômico em inúmeras passagens. Há outras diferenças entre os dois livros de memórias, como veremos, e o que justifica seu encontro nestas páginas é justamente o desejo de analisá-los como produções que tratam do mesmo tema, mas que advêm de períodos históricos distintos, condição que conduz à formulação de algumas questões: o que muda nas discussões sobre a maternidade entre os anos 1970 e os anos 2000? O que significa ser mãe e escrever sobre a maternidade em cada uma dessas épocas? Por outro lado, eu gostaria de pensar também em aspectos que aproximam esses dois livros de memórias: em que consiste uma escrita sobre a maternidade? É possível definir qualquer coisa como “mães narradoras”? Se sim, quais são os desenvolvimentos históricos e os indícios literários que permitem isso? O que move Lazarre e Cusk a narrar suas experiências como mães? E o que se passa em suas narrativas, isto é, que mudanças ocorrem nas personagens, nas tramas?

Talvez seja necessário pontuar que as duas obras analisadas são narradas do ponto de vista de mulheres de classe média que vivem em países desenvolvidos e cuja trajetória é marcada pelos livros, pela escrita e pela leitura. É natural que, sob determinadas perspectivas, os problemas e impasses com os quais elas se deparam pareçam superficiais e elitistas. A dificuldade de ambas para confiar os filhos a cuidadores, por exemplo, pode ser encarada com ironia e mesmo com ressentimento por mulheres que não podem deixar de trabalhar e precisam contar com serviços públicos precários. Ao selecionar as obras de Jane Lazarre e Rachel Cusk, eu inevitavelmente excluo todas as outras que tratam da maternidade sob pontos de vista distintos — habitantes de países periféricos, mães negras e de classes sociais desfavorecidas, vítimas de estupro, mulheres incapazes de engravidar etc. Se o recorte que faço se justifica, é porque as obras escolhidas são representativas da produção literária sobre a maternidade em seus contextos de publicação e também porque tratam de algumas das questões mais recorrentes tanto em textos teóricos quanto em textos literários que abordam esse assunto.

Como as obras estudadas aqui são livros de memórias, eu gostaria de pensar nos nexos entre a maternidade, a rememoração e a narrativa. Está claro que a elaboração dessas narrativas exige um mergulho no passado, mas como se dá esse movimento? E quais são as implicações do presente no processo de escavação da memória? Considerando especificamente o trabalho do narrador como o de alguém que, em termos benjaminianos, é responsável pelo intercâmbio de experiências e, em último caso, de histórias, se Lazarre e Cusk são mães narradoras, qual é a experiência que elas compartilham? Que história da maternidade elas contam e como fazem isso? Minha hipótese é de que essa história gira em torno de mulheres que não se reconhecem como mães apenas por dar à luz, como pressupõe o mito do amor materno, mas que constroem sua posição em relação aos filhos de diferentes modos, inclusive por meio de suas narrativas sobre a maternidade. Mas, se tal hipótese estiver correta, isto é, se houver realmente uma posição de mãe sendo construída narrativamente, como se dá, na narrativa, a constituição desse eu?

Por trás de todas essas questões, mora a figura de uma mãe contando histórias aos seus filhos: quero saber o que ela narra, o que nos lega e o que podemos realizar a partir de tal legado. Felizmente, fazer perguntas é uma atividade produtiva, pois o esforço de concatenar ideias a fim de chegar a uma formulação precisa nos leva a considerar e descartar uma série de hipóteses, compreendendo melhor nossos próprios anseios e impasses. Todavia, tal atividade também implica o risco de não encontrar respostas, o que pode nos frustrar ou nos levar a constatar que não estamos

à altura das resoluções que nós mesmos demandamos. Mas assumir o risco da pergunta é ter a chance de encontrar uma solução — ou ao menos de percorrer o longo trajeto que, com sorte, conduz até ela. “Eu sempre procuro ter fé nas minhas dúvidas”,<sup>3</sup> afirma a abadessa em *A noviça rebelde*. Nas próximas páginas, presa a essa mesma fé, procuro responder às perguntas que arrisquei formular aqui, mas é claro que não é só isso: a verdade é que eu gostaria de ter, à cabeceira da cama, a mãe a contar mais uma história.

A esta altura, pode ser interessante explicitar com mais clareza os objetivos que almejo alcançar nas páginas que se seguem, convertendo em frases bem estruturadas as perguntas e apontamentos que percorrem os parágrafos anteriores. O principal objetivo deste trabalho consiste em identificar mecanismos e processos literários, linguísticos e históricos que permitem a construção narrativa da posição materna nos livros de memórias de Lazarre e Cusk (*The mother knot* e *A life's work*). Tal objetivo está diretamente associado à hipótese de pesquisa exposta há pouco. Os objetivos específicos são os seguintes: comparar os livros de Cusk e Lazarre no intuito de compreender como a abordagem ao tema da maternidade se desenvolveu historicamente; descrever o que tenho chamado de “mãe narradora”, cujo conceito é explicitado no Capítulo 2; e identificar os recursos mobilizados por Lazarre e Cusk para a construção da voz narrativa materna nas obras analisadas, buscando, em última instância, caracterizar o que Lazarre (1997, p. xviii, tradução nossa) chama de “linguagem da voz de uma mãe”.<sup>4</sup>

Quando se estuda um assunto como a maternidade, ainda que se restrinja a análise ao âmbito literário, uma única área do conhecimento não dá conta de fornecer as bases necessárias para a sustentação de reflexões consistentes. Em casos assim, precisamos repetir inúmeras vezes o movimento que nos leva do texto ao universo teórico e historiográfico, pois só desse modo somos capazes de encontrar instrumentos adequados para a exploração que empreendemos e para a conversão de nossos lampejos em argumentos. Por meio de uma pesquisa bibliográfica qualitativa, na tentativa de iluminar os livros de memórias de Jane Lazarre e Rachel Cusk, recorro, em primeiro lugar, à teoria literária, que me fornece noções essenciais à formulação e à defesa da hipótese apresentada aqui. Além disso, tomo emprestadas as sínteses históricas desenvolvidas por autoras que se dedicam à escrita da história das mulheres e da maternidade, como Michelle Perrot, Yvonne Knibiehler e Elisabeth Badinter, esta última discutindo em detalhes o surgimento e a consolidação

---

<sup>3</sup> No original: “I always try to keep faith in my doubts”.

<sup>4</sup> No original: “language of a mother's voice”.

do mito do amor materno. A teoria psicanalítica é outro recurso valioso que viabiliza muitas das análises realizadas neste trabalho. Como se sabe, a questão sobre o feminino foi uma das que impulsionaram o desenvolvimento da clínica psicanalítica, e a função da mãe é amplamente discutida por intelectuais como Jacques Lacan, Melanie Klein e Donald Winnicott. Não surpreende, portanto, que a psicanálise seja responsável por algumas das observações mais aprofundadas sobre a figura da mãe, seus anseios e sua relação com aqueles a quem dá a vida.

Este trabalho está dividido em três capítulos principais. O capítulo localizado logo após esta introdução, intitulado “Com quantas histórias se faz uma mãe?”, mobiliza alguns conceitos fundamentais à nossa hipótese, discorrendo, por exemplo, sobre a figura da mãe narradora e o mito da boa mãe, sempre em conjunto com a análise do *corpus*. Em suma, a partir de reflexões históricas sobre as mulheres e a maternidade (KNIBIEHLER, 2001; PERROT, 2005, 2019), o capítulo considera a possibilidade de encarar as mães como narradoras ou contadoras de histórias. Ele também trata detidamente do surgimento da figura da boa mãe (BADINTER, 1980) e de sua obstinação em permanecer assombrando as mulheres ao longo dos últimos séculos (BADINTER, 2011; FRIEDAN, 2021; MERUANE, 2018). Ademais, localiza historicamente cada uma das obras analisadas e apresenta seu contexto de produção.

O capítulo seguinte, intitulado “Maternidade por escrito”, trata das obras de Jane Lazarre e Rachel Cusk com base em algumas considerações sobre a escrita, contemplando ainda outros estudos que se debruçaram sobre essas autoras (BRAUN, 2017; CAIN, 2007; HANSON, 2013; MCLEAY, 2004; PREUSSNER, 1978). Mais especificamente, o capítulo tenta estabelecer nexos entre reflexões sobre a escrita desenvolvidas por essas autoras e seus livros de memórias sobre a maternidade. No caso de Lazarre, exploro sua ideia de que a escrita é um modo de dar nome às coisas, entendê-las e atribuir sentido à vida. Já no caso de Cusk, parto do que ela chama de “livro da repetição” (CUSK, 2009), ligado essencialmente ao universo feminino, para discutir tanto o tempo repetitivo da maternidade, emulado na forma de *A life's work*, quanto outros elementos presentes nessa obra. No contexto da hipótese que defendo, o capítulo se propõe a discutir possibilidades e mecanismos de uma narrativa sobre a maternidade.

O último dos capítulos principais, intitulado “Histórias de mães e filhos”, trata da relação entre mães e filhos e do papel desempenhado pela prole na narrativa materna (FREUD, 2010a, 2010b, 2010c; LACAN, 1995; PARKER, 1997; SAFATLE, 2017). Ao discorrerem sobre essa relação, Cusk e Lazarre gravitam em torno de assuntos como arrependimento, culpa, cansaço e

perda de liberdade, mas, ao fim das histórias que nos contam, não são essas as palavras que nos restam. Como veremos, as mães narradoras parecem ter entendido, ou ao menos articulado, qualquer coisa que não entendiam quando começaram a escrever, e essa compreensão tem a ver, é claro, com a relação que desenvolvem com aqueles sujeitos que deram à luz, mas implica também uma impostura e o domínio de uma nova linguagem, a “linguagem da voz de uma mãe”, outro nome para o que nossa hipótese denomina “posição narrativa de uma mãe”.

Este trabalho, portanto, está organizado em três capítulos principais, mas em nenhum deles pretendo esgotar os assuntos debatidos. Além disso, após o capítulo dedicado às considerações finais, em um epílogo, apresento comentários que ultrapassam um pouco o escopo inicial proposto. Esse apêndice talvez pareça insólito a alguns leitores, por isso esclareço que, embora não diga respeito diretamente à maternidade ou à mãe narradora, ele deriva delas, na medida em que investiga o desenvolvimento do narrador na obra de Rachel Cusk. Se à obra de Lazarre é possível atribuir alguma constância, já que, após a publicação de *The mother knot*, a autora seguiu escrevendo livros de memórias (o mais recente lançado em 2017) e utilizando a primeira pessoa do singular sem grandes contendas, o mesmo não se pode dizer de Cusk, que, embora tenha publicado dois outros livros de memórias após *A life's work*, tem uma produção posterior marcada pelo incisivo questionamento do eu, em especial na trilogia que já mencionamos. O epílogo consiste justamente num esforço para compreender o movimento que conduziu Cusk da literatura memorialista e confessional encontrada em *A life's work* e em seus outros livros de memórias à singular e escusa narradora de sua trilogia e à posterior narradora de *Segunda casa* (2021), seu romance mais recente. Portanto, ele empreende um deslocamento em relação à mãe narradora, seguindo o seu rastro na produção de Cusk. Como será possível notar, à pergunta sobre a maternidade (ou sobre a mãe), associa-se a questão sobre a feminilidade (ou sobre a mulher), mas ambas estão bastante enleadas, e deriva daí também o interesse desse epílogo para as discussões que o precedem.

Embora este trabalho esteja dividido em tópicos e questões-chave, procuro fazer com que as matérias abordadas uma vez retornem em outros pontos da análise, de modo que possamos encará-las de outras perspectivas. Com sorte, esse método nos permitirá realizar um movimento parecido com o de um espiral: a cada volta, chegaremos a um ponto que será e não será o mesmo. A história da maternidade, tanto Cusk quanto Lazarre indicam, é uma história de ciclos e repetições, e é essa estrutura que eu gostaria de reproduzir aqui, mas não como quem diz: “veja, a maternidade

é isto”. É precisamente o contrário. Presa à minha fé nas dúvidas, o que eu gostaria de dizer é: “repare como é complicado defini-la, como ela nos dá voltas e nunca é a mesma”.

## 2 COM QUANTAS HISTÓRIAS SE FAZ UMA MÃE?

### 2.1 MÃES NARRADORAS

*Quando Mãe falava do presente, [...] trazendo seu senso de contemplação maravilhada ao mundo ordinário que conhecíamos, nós escutávamos, sentindo o mistério e a magia. Ela tinha apenas que dizer de qualquer objeto banal “Olhem, crianças, uma pedra” para encher aquela pedra de maravilhamento, como se fosse um objeto sagrado. Ela era capaz de imbuir um inseto, uma folha de grama, uma flor, os perigos e grandiosidades do clima e das estações com uma importância memorável associada a um tipo de incerteza e humildade que nos levava a ponderar e tentar descobrir o cerne de tudo. Mãe, apaixonada por poesia e por lê-la, escrevê-la e recitá-la, nos comunicava esse mesmo sentimento em relação ao mundo da palavra escrita e pronunciada. (Janet Frame, *The complete autobiography*, tradução nossa)<sup>5</sup>*

Na hora de dormir, a mãe senta-se à cabeceira da cama das crianças e conta histórias a elas. São aventuras de heróis que enfrentam perigos, lendas urbanas sobre criminosos que mostram sua verdadeira cara ao anoitecer, velhas fábulas sobre princesas e castelos, crônicas de antepassados da família cuja lembrança ainda não se perdeu. Ano após ano, as histórias são contadas. Algumas delas se perdem nas dobras do tempo, é claro, enquanto outras são narradas a sucessivas gerações de uma mesma família, integrando-se ao imaginário compartilhado por elas, dando-lhes recursos simbólicos para compreender e agir no mundo. Mais do que as histórias, é a cena que se repete: ao longo dos séculos, as mulheres contam histórias à cabeceira da cama das crianças.

A essa imagem, acrescentam-se outras que associam as mulheres à narrativa e à transmissão de conhecimentos. Reunidas, as mulheres cochicham para que sua fala não chegue aos ouvidos dos homens, em uma “sussurrante conversa” que cria “uma cadeia inquebrantável de sabedoria por transmissão oral” (KAMENSZAIN, 2000, p. 2). Junto às suas mães, elas confeccionam seu enxoval, trabalho por meio do qual são legadas práticas, saberes, segredos. Sozinhas em seus quartos, as mulheres escrevem diários íntimos, muitas vezes incentivadas por confesores e

---

<sup>5</sup> No original: “When Mother talked of the present, [...] bringing her sense of wondrous contemplation to the ordinary world we knew, we listened, feeling the mystery and the magic. She had only to say of any commonplace object ‘Look, kiddies, a stone’ to fill that stone with a wonder as if it were a holy object. She was able to imbue every insect, blade of grass, flower, the dangers and grandeurs of weather and the seasons, with a memorable importance along with a kind of uncertainty and humility that led us to ponder and try to discover the heart of everything. Mother, fond of poetry and reading, writing, and reciting it, communicated to us that same feeling about the world of the written and spoken word”.

pedagogos que consideram esse exercício um modo de alcançar o domínio de si (PERROT, 2005, 2019).

Não faltam figurações em que as mulheres aparecem como sujeitos que têm algo a contar, histórias e experiências a passar adiante. A pesquisadora e professora de estudos literários Aleida Assmann (2011, p. 17) diferencia a memória cultural, correspondente a textos normativos, da memória comunicativa, “que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente”. Fragmentos de histórias, velhos pedaços de tecidos e práticas repisadas que resistiram ao suceder dos séculos nos dão notícia de um compartilhamento que ocorre entre as gerações: há sempre alguma coisa que as mães legam aos seus filhos, uma memória comunicativa. No caso das filhas, esse compartilhamento é ainda mais intenso; por meio de uma corrente histórica de narrativas e práticas, a compreensão sobre o que é ser mulher e o que é ser mãe vai sendo passada de uma geração de mulheres para a seguinte e modificada muito lentamente. “Uma mulher é sua mãe/Isso é o principal”,<sup>6</sup> escreveu Anne Sexton (1999, p. 77, tradução nossa).

Em alguma medida, é como se, por trás da narrativa historiográfica que conhecemos, corresse solta outra história, essa contada pelas próprias mães e filhas. O problema é que o apagamento dos traços públicos e privados das mulheres nos impede de conhecê-la a fundo (PERROT, 2005, 2019). Só muito recentemente, em meados do século XX, é que as mulheres passaram a registrar a sua própria história de modo mais sistemático e com alguma continuidade.

Quando procuramos especificamente pela história da maternidade narrada por mulheres, notamos um aumento significativo dos registros escritos a partir dos anos 1970. O que acontece nesse período é a confluência de dois deslocamentos históricos muito significativos: a possibilidade crescente de as mulheres escreverem e publicarem seus textos e a intensificação das discussões sobre os direitos reprodutivos femininos, no contexto da segunda onda feminista. Assim, a corrente de saberes femininos sobre a maternidade que vinha sendo desenvolvida de forma oral nos séculos anteriores passa a ter seus elos registrados em tinta e papel. Não era para menos, já que a escrita sempre teve uma ligação íntima com o universo feminino. Se Kamenszain (2000, p. 2) nos lembra de que a “sussurrante conversa de mulheres [...] nunca foi reunida em livro”, ela também não nos deixa esquecer de que “o elemento feminino da escrita é a mãe”: “Com a mãe se aprende a escrever. Professora de escritores [como Proust], é ela quem imprime à casa o sem-sentido prazeroso da conversa”.

---

<sup>6</sup> No original: “A woman is her mother/That’s the main thing”.

A maioria das narrativas sobre a maternidade originárias da década de 1970 apresenta o ponto de vista de mães, o que configura uma novidade. Até então, as histórias sobre as mães vinham sendo contadas por maridos e filhos — pensemos em Rousseau, Freud, Winnicott, Dr. Spock, Tolstói e Flaubert. Com a mudança de narrador, mudou também o teor da narrativa: as autoras passaram a questionar uma série de elementos até então associados à experiência materna, como o amor incondicional, a bondade e a disposição de abrir mão de si mesma em prol dos filhos. Também passou a ser questionada a noção de que “corpo é destino”, que vinha sendo reiterada ao menos desde o século XVII (BADINTER, 1980) e que ganhou força na virada do século XIX para o XX, em especial devido ao trabalho de Freud.

As mães, que há séculos vinham contando histórias à cabeceira da cama dos filhos, passaram a emprestar sua voz a narrativas em que elas próprias, em detrimento das princesas, dos heróis e dos antepassados familiares, ocupam lugar central. E basta uma visita à livraria mais próxima para perceber que as mães narradoras fizeram escola na literatura, o que é atestado por obras recentes de autoras como Ariana Harwicz (*Morra, amor*) e Maggie Nelson (*Argonautas*). Hoje, ainda se juntam às mães aquelas narradoras que, embora não tenham filhos, encaram a maternidade como uma questão a ser problematizada, o que acontece, por exemplo, na obra de Sheila Heidi intitulada *Maternidade*. Dado esse contexto, podemos definir a mãe narradora como a voz narrativa em primeira pessoa que trata do tema da maternidade a partir da posição de uma mulher que teve filhos ou está na iminência de tê-los; e ela explora narrativamente essa experiência porque se vê incapaz de tomá-la como algo resolvido, muitas vezes mobilizando sua própria identidade subjetiva nesse empreendimento.

Talvez possamos falar aqui da emergência do tema da maternidade na literatura contemporânea, com a produção de obras pegando impulso nos anos 1970, em que se dá a publicação do seminal *The mother knot*, da estadunidense Jane Lazarre, e se intensificando a partir dos anos 2000, em que ocorre o lançamento de *A life's work: on becoming a mother*, da britânico-canadense Rachel Cusk. Do período agitado da segunda onda feminista para cá, muita coisa mudou, mas as obras sobre a maternidade, em especial aquelas narradas por mães, continuam insistindo em um mesmo ponto: a desmistificação da boa mãe, figura que tem uma história remota.

## 2.2 AS MUITAS VIDAS DA BOA MÃE

*Mamãe, o que você gostaria de ser se você vivesse?*  
(Quino, *Mafalda*)

Do Iluminismo até ao menos a metade do século XX, predominou a representação da mãe como uma figura bondosa, incansável e dotada de amor natural e incondicional por seus filhos: a boa mãe (BADINTER, 1980; KNIBIEHLER, 2001). A filósofa e historiadora francesa Elisabeth Badinter (1980) localiza no século XVIII o surgimento da boa mãe ou do “instinto materno”, que aparece como um sentimento novo, embora possa ser encontrado em outros períodos históricos. “O que é novo, em relação aos dois séculos precedentes, é a exaltação do amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade” (BADINTER, 1980, p. 121).

Os atributos da boa mãe podem ser identificados anteriormente, por exemplo, na Virgem Maria: ao mesmo tempo mãe e virgem, ela é assexuada e sua feminilidade se reduz à função materna. A culpa e o masoquismo, outros predicados da boa mãe, também integram nossa herança judaico-cristã, em especial o legado de Eva, cujo nome significa “mãe dos vivos”<sup>7</sup> (KNIBIEHLER, 2001, p. 26, tradução nossa). Fraca e impulsiva — uma mulher, afinal —, Eva, ao provar o fruto proibido, faz uma escolha que lega às mulheres as dores do parto e escancara sua inferioridade e sua irracionalidade, na medida em que o corpo é vitorioso sobre a razão. Insatisfeito por ter sido contrariado, Deus a condena: “Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido e ele a dominará” (Gn, 3:16). Eva (e, com ela, todas as mulheres), portanto, é condenada a sofrer por ter se oposto ao ordenamento divino, mas tal sofrimento não se reduz às dores do parto, ao subjugamento pelo marido e à suposta suscetibilidade às paixões, pois a culpa por ter corrompido a humanidade também a perseguirá.

Da Antiguidade Clássica advém a valorização da fertilidade, que também está entre as características da boa mãe. Na Grécia antiga, duas deusas, Ártemis e Deméter, eram associadas à maternidade na chave da fertilidade, e havia também Eileitia, a deusa parteira. Ártemis (Diana de Éfeso na mitologia romana) é geralmente lembrada como a deusa da caça e retratada junto ao seu arco e suas flechas, mas ela também era vinculada à fecundidade e ao parto. Esse vínculo pode ser vislumbrado, por exemplo, em uma estátua da deusa vinda de Éfeso, cultuada ao menos desde o

---

<sup>7</sup> No original: “madre de los vivos”.

século VII a.C. Nessa representação, de inspiração oriental, Ártemis ostenta diversos seios no peito, os quais simbolizam o aleitamento e a nutrição (MARQUETTI, 2010). Deméter (Ceres na mitologia romana), por sua vez, é a deusa do cereal e da agricultura, sendo também associada à fertilidade feminina. Em sua honra, as mulheres gregas celebravam anualmente as Tesmofórias, festival em que a presença masculina era proibida (CARVALHO, 2010; KNIBIEHLER, 2001; ARISTÓFANES, 2011). A história de Deméter está associada à de Perséfone, sua filha, raptada por Hades, que desejava desposá-la. A mãe, que não conseguiu suportar a separação, obteve, com a intervenção de Zeus, a autorização necessária para que Perséfone voltasse à Terra na primavera. A história de Deméter e Perséfone remete à ligação entre mãe e filha, que será tematizada por diferentes autoras ao longo dos séculos seguintes, em especial a partir da segunda onda feminista.

Apesar da constante menção à fertilidade, da recorrência das propriedades positivas da maternidade e da naturalização dessa experiência (ser mulher é ser mãe) nos textos que cercam Ártemis e Deméter, as obras literárias gregas que chegaram até nós tratam insistentemente de estruturas familiares em que a função materna é posta em xeque ou problematizada. É o caso de *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o protagonista mata o próprio pai e casa-se com a própria mãe, um “romance familiar” que inspirou Freud (2015) a formular o conceito de complexo de Édipo; *Medeia*, de Eurípedes, cuja protagonista mata os próprios filhos a fim de se vingar do pai das crianças, Jasão; e *As tesmoforiantes*, de Aristófanes, cujo enredo se desdobra nas festividades em honra a Deméter e aborda, entre outros temas relativos à maternidade, a importância do filho para a manutenção do casal e a influência do comportamento da prole no valor atribuído à mãe.

No século XVIII, a associação entre atributos positivos da mãe advindos do universo greco-romano e noções como bondade e culpa, emprestadas do universo católico, dá impulso ao mito do instinto materno, no qual não têm lugar os dilemas representados nos dramas gregos. Em 1762, ocorre a publicação de *Emílio ou da educação*, de Rousseau, obra que valoriza a família fundada no conceito de boa mãe e no amor materno, que se constrói com base na valorização das crianças, associada ao desenvolvimento do sentimento da infância a partir do século XVI (ARIÈS, 1973 *apud* KNIBIEHLER, 2001). O imperativo desse período é a sobrevivência dos bebês, demanda que surge da tomada de consciência da importância da população para um país. Os filhos, que anteriormente eram tratados com indiferença, adquirem valor mercantil no contexto do capitalismo nascente.

Além de Rousseau, a partir dos séculos XVII e XVIII, médicos, economistas e moralistas passam a propagar discursos em que a figura da mulher é equiparada à da mãe, de quem são esperados cuidado e dedicação irrestritos aos filhos. As narrativas que definem os contornos da boa mãe são advindas, portanto, do âmbito médico, econômico e filosófico, sendo produzidas por profissionais desses campos (BADINTER, 1980; KNIBIEHLER, 2001). Não é preciso muita atenção para perceber que, embora as mães se postassem à cabeceira da cama dos filhos e desempenhassem seu papel no romance familiar contando histórias, havia uma, a sua própria, que não lhes cabia narrar, ao menos não oficialmente. Se as mulheres contemporâneas de Rousseau tivessem nos deixado mais registros sobre a sua experiência com o universo materno, talvez descobríssemos muitas lacunas entre a boa mãe e as mães reais. Badinter (1980, p. 152) nos fala de certa discrepância entre os mandamentos da boa mãe e o que as mulheres setecentistas estavam dispostas a fazer:

[...] se um certo tipo de mulheres, pouco numerosas, eram receptivas às teses rousseauianas, a convicção e a aceitação teórica não iam até a colocação em prática dessas novas teorias. A tarefa exigida devia parecer ainda bem pesada às mulheres para que se lançassem ao trabalho. Seriam necessárias várias décadas, e muitas argumentações, sermões e requisitórios para que as mulheres se resolvessem, por fim, “a cumprir seus deveres de mãe”.

O caso é que, no período anterior ao do surgimento do mito da boa mãe, marcado por altas taxas de mortalidade infantil e pelo abandono frequente dos bebês às amas, aos internatos e aos preceptores (entre as classes mais abastadas), muitas aristocratas francesas, as chamadas “preciosas”, identificavam-se justamente por se opor à figura da mãe (BADINTER, 1980). A historiadora francesa Yvonne Knibiehler (2001, p. 48, tradução nossa) descreve as preciosas como grandes damas interessadas no universo cultural que “se cansaram de dar à luz repetidamente a serviço de uma linhagem masculina”.<sup>8</sup> Molière, em *As eruditas*, peça de 1672, cria uma personagem, Armande, que representa essas damas para quem a domesticidade e a maternidade não ofereciam atrativos. Armande diz o seguinte sobre as mães donas de casa: “Desempenhais no mundo um pequeno papel,/entre as coisas da casa vos emparedando,/e sem imaginardes prazeres melhores/que o ídolo do esposo, e os fedelhos dos filhos!” (MOLIÈRE, [19--] *apud* BADINTER, 1980, p. 93-94).

---

<sup>8</sup> No original: “se cansaron de dar a luz repetidamente al servicio de un linaje masculino”.

Embora esse texto tenha saído da pena de Molière, ele possibilita entrever o tipo de predicado associado às mães por mulheres que recusavam a maternidade nesse período: isoladas na esfera doméstica, as mães não tinham relevância social, sacrificavam-se pelo marido e eram importunadas pelos “fedelhos dos filhos”. Devido a prescrições como as de Rousseau, esse tipo de discurso contrário à maternidade vai se rarefazer nos séculos seguintes, aparecendo apenas como exemplo de reflexão inadequada para as mulheres. Só por volta da década de 1970 veremos a multiplicação de histórias diferentes daquela da boa mãe, e o que chama a atenção é que essas histórias não são protagonizadas e narradas apenas por mulheres que recusam a maternidade, a exemplo das eruditas de Molière; como assinalamos, entram em cena mães narradoras que, diante da sua própria experiência, percebem a insuficiência do mito.

Talvez seja interessante nos perguntarmos o que aconteceu em meados do século XX para que as mulheres passassem a escrever sobre a maternidade de um ponto de vista diverso do que vinha sendo privilegiado nos últimos séculos. Já assinalamos que nesse período dois deslocamentos históricos confluíram viabilizando o surgimento das mães narradoras: a possibilidade de as mulheres escreverem e publicarem seus textos e a intensificação das discussões sobre os direitos reprodutivos femininos. Essas mudanças resultaram, em grande medida, das conquistas do movimento feminista, que levou as mulheres ao mercado de trabalho, lutou pela igualdade de direitos e repensou o papel social feminino. Também foram determinantes as consequências das duas grandes guerras. Com os homens envolvidos nos combates, as mulheres passaram a ocupar postos de trabalho antes exclusivamente masculinos, inclusive nas redações de jornais e revistas; ademais, durante os conflitos, foram desenvolvidas inúmeras tecnologias posteriormente aplicadas ao âmbito doméstico, o que teoricamente aumentou o tempo livre das mulheres e facilitou suas tarefas em casa, embora isso possa ser questionado, como veremos adiante (FRIEDAN, 2021).

A obra de Badinter que vimos citando aqui, *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, de 1980, foi uma das primeiras a contestar o mito do instinto materno ou da boa mãe. Esse é um texto mais ligado à historiografia francesa (embora suas constatações sejam largamente aplicadas ao contexto ocidental como um todo) e não coloca em cena uma mãe narradora, mas sua publicação é sintomática. *Um amor conquistado* sintetiza algumas das discussões mais importantes travadas na segunda onda feminista e dá margem para a confirmação de um diagnóstico que já vinha sendo delineado ao menos desde os anos 1960: havia alguma coisa errada nos domínios da mãe, da esposa, da dona de casa.

No essencial *A mística feminina*, de 1963, Betty Friedan (2021) investigou “o problema sem nome” que vinha abalando as mulheres norte-americanas. Tal problema afetava em especial donas de casa bem casadas que viviam em subúrbios e eram mães. Passados cerca de 15 anos do fim da Segunda Guerra, essas mulheres, que supostamente tinham alcançado o sucesso como esposas e mães, estavam deprimidas e insatisfeitas. Qual era o problema? Para Friedan (2021, p. 86), havia um “problema de identidade”: “nossa cultura”, ela escreveu, “não permite que as mulheres aceitem ou satisfaçam suas necessidades básicas de crescer e realizar seu potencial como seres humanos, uma necessidade que não é definida apenas por seu papel sexual”.

*The mother knot*, livro de memórias da escritora estadunidense Jane Lazarre, foi publicado nesse mesmo período, mais especificamente em 1976, com uma proposta muito similar à que Badinter formulou no campo teórico e historiográfico. Ao narrar sua experiência como mãe de primeira viagem, Lazarre (1997) apresenta uma figura materna bastante distinta daquela cujo mito foi forjado no século XVIII. Confusa, insatisfeita, exausta, flertando com o arrependimento, a narradora de *The mother knot* se esforça para descrever os movimentos do laço ou nó (*knot*) que liga as mães à sua prole. Esse nó às vezes se aperta e aprisiona a mulher, que se sente encurralada em meio aos rituais da maternidade; em outros momentos, ele se afrouxa, libertando a mulher e permitindo que ela se afaste do filho, o que possibilita a ressignificação da experiência materna. O que os livros de Badinter e Lazarre têm em comum é uma constatação dupla: o amor materno não é incondicional nem imaculado, e sim ambivalente; e o instinto materno é um mito, pois a construção de uma relação entre mãe e filho envolve, em grande medida, tempo, dedicação e trabalho — os cuidados práticos com o bebê, a amamentação, a canção de ninar murmurada. A posição assumida por muitas mães nesse período pode ser resumida nestas duas perguntas que Lazarre (1997, p. 78, tradução nossa) faz ao seu marido: “Por que ele é mais meu bebê? Você acha que eu sei o que estou fazendo?”<sup>9</sup>

O movimento que começa com livros como os de Elisabeth Badinter e Jane Lazarre vai se desdobrar e produzir inúmeras outras obras nas décadas seguintes. Entre elas, está *A life's work: on becoming a mother*, da escritora britânico-canadense Rachel Cusk (2019a), que tem uma proposta muito similar à de *The mother knot*. Lançado em 2001, *A life's work* também é um livro de memórias<sup>10</sup> escrito por uma mãe de primeira viagem que narra sua experiência com a

<sup>9</sup> No original: “Why is he mostly my baby? Do you think I know what I'm doing?”.

<sup>10</sup> Como estão em discussão livros de memórias, sua autoria e sua narração são atribuídas ao mesmo sujeito, portanto nos referimos indiferentemente a Lazarre como autora/escritora e narradora, e o mesmo vale para Cusk.

maternidade. Assim como Lazarre, Cusk se vê enredada nos laços que a unem à sua filha e procura recuperar, por meio da escrita, sua transformação de mulher em mãe. Além disso, ela se propõe a explorar elementos não muito gloriosos da maternidade: “Tomar conta de crianças é uma ocupação desprestigiada. É solitária, frequentemente entediante, incessantemente demandante e exaustiva. Erode sua autoestima e sua afiliação ao mundo adulto”<sup>11</sup> (CUSK, 2019a, p. 13-14, tradução nossa). Por outro lado, há uma série de diferenças entre *The mother knot* e *A life’s work*, as quais vamos explorar em diferentes momentos deste texto. Se associamos essas duas obras neste estudo é porque encontramos nelas mulheres cujo esforço para construir uma posição subjetiva materna passa pela narrativa e pela escrita.

Ao considerar o teor dos livros de Cusk e Lazarre, bem como os deslocamentos históricos na compreensão da maternidade e a emergência de narrativas produzidas por mulheres nas últimas décadas, temos a impressão de que essas escritoras constroem sua posição como mães na medida em que se distanciam do mito da boa mãe. A partir daí, formulamos a hipótese de que as mães narradoras postas em cena por essas autoras não se reconhecem como mães simplesmente por dar à luz, mas constroem a sua posição em relação aos filhos também (não exclusivamente) por meio de uma narrativa em que lidam com os sentimentos ambivalentes que nutrem por eles. Podemos dividir essa hipótese em duas esferas igualmente significativas: de um lado, temos a constituição de uma posição subjetiva, a de mãe, por meio da narrativa; de outro, temos a noção de que, para uma mulher assumir a posição de mãe, é exigido algo além da experiência da gravidez e do parto, isto é, há uma espécie de trabalho implicado, o qual envolve, no caso das mães narradoras analisadas aqui, a compreensão da natureza ambivalente da maternidade.

Como vimos, a ambivalência da relação entre mães e filhos foi ignorada ou camuflada em boa parte dos discursos circulantes sobre as mães ao longo de séculos, e é precisamente por isso que sua retomada por autoras como Cusk e Lazarre nos interessa. Ao apontar obstinadamente para as angústias e insatisfações que marcam a função materna, essas escritoras contribuem para a inserção de uma nova história, um novo elo na corrente de saberes e práticas femininas: essa história nos fala de uma mãe cansada, dividida entre o amor pelos filhos e a constatação de que eles (felizmente, diríamos nós) não são o suficiente.

---

<sup>11</sup> No original: “Looking after children is a low-status occupation. It is isolating, frequently boring, relentlessly demanding and exhausting. It erodes your self-esteem and your membership of the adult world”.

É claro que Lazarre e Cusk não contam tal história sozinhas. Em meados do século XX, como já pontuamos, diversas intelectuais passaram a escrever sobre os direitos reprodutivos da mulher e sobre a sua restrição ao âmbito doméstico. Também no cinema esse assunto estava em pauta: a cineasta francesa Agnès Varda, por exemplo, discutiu o aborto e a maternidade em *Uma canta, a outra não*, de 1977. A um primeiro olhar, então, podemos considerar que Lazarre integra essa primeira geração e que Cusk ficaria algumas gerações adiante, como herdeira de certo legado — mais respaldada, portanto, para narrar sua experiência materna em seus próprios termos. Contudo, os 25 anos que separam a publicação de *The mother knot* da publicação de *A life's work* engendraram complicações um pouco maiores do que a simples transmissão de conquistas sociais e subjetivas de uma geração de mulheres a outra. A boa mãe não foi derrotada pela geração de mulheres que problematizaram a maternidade nos anos 1960 e 1970. Ao que parece, ela é como o gato: tem muitas vidas.

\*\*\*

A socióloga e psicanalista Nancy Chodorow (2021, p. 50, tradução nossa) lembra que a segunda onda feminista ficou conhecida como o período em que “o pessoal era político”.<sup>12</sup> Em síntese, esse *slogan* postula que aspectos supostamente restritos à vida privada — o modo como as famílias se organizam e as imposições relativas ao sexo e à reprodução, em especial — determinam posições e funções sociais e políticas, interferindo na distribuição do poder. No prefácio à primeira edição de *The mother knot*, Lazarre (1997, p. xxiii, tradução nossa) afirma que sua narradora “é um ser humano que é uma mulher e uma mãe, e é nesse sentido que suas experiências podem refletir as de outras mulheres, podem até ajudar a demolir aquele conjunto insustentável de padrões que nos oprime a todas — a mística da maternidade”.<sup>13</sup> No texto de Lazarre, a mística da maternidade, associada ao conceito de boa mãe, ganha conotação política, o que fica claro no léxico que a autora utiliza: há *padrões* (sociais, culturais, econômicos) que *oprimem* as mulheres.

Em 2001, essa associação entre o pessoal e o político ainda era apontada por Rachel Cusk (2019a, p. 11, tradução nossa) em *A life's work*: “a questão das crianças e de quem cuida delas

---

<sup>12</sup> No original: “the personal was political”.

<sup>13</sup> No original: “she is a human being who is a woman and a mother, and it is in that sense that her experiences might reflect those of other women, might even help to demolish that impossible set of standards which oppresses us all—the motherhood mystique”.

tornou-se, a meu ver, profundamente política”.<sup>14</sup> Contudo, na obra de Cusk, ao contrário do que ocorre na de Lazarre, não há nenhuma reivindicação ou conotação deliberadamente política em questão. Apesar de a autora fazer comentários sobre o baixo *status* da maternidade na sociedade contemporânea, ela descreve seu livro como “uma carta, endereçada àquelas mulheres que se interessam em lê-la, na esperança de que elas encontrem alguma companhia”<sup>15</sup> nas suas experiências. Cusk (2019a, p. 10, tradução nossa) chega mesmo a assinalar que desconfia do pouco interesse do público em geral por uma obra como a sua: “Tenho certeza de que a minha própria reação, três anos atrás, ao livro que eu escrevi teria sido me perguntar por que a autora se deu ao trabalho de ter filhos se ela considerava isso tão horrível”.<sup>16</sup> Ruth Cain (2007), em um artigo sobre *A life's work*, enfatiza a diferença entre o contexto dos anos 1970 e 1980 e aquele dos anos 2000. Trabalhos como o de Cusk, ela pontua, “não emergem [...] de um movimento esperançoso rumo à consciência coletiva materna/feminista; em vez disso, eles documentam uma refração das identidades maternas e as lutas concomitantes de mulheres individuais para se conceituarem como mães e como sujeitos”<sup>17</sup> (CAIN, 2007, p. 32, tradução nossa).

*The mother knot* foi publicado em meio a um movimento mais consistente de contestação dos ideais associados à boa mãe, todavia isso não significa que houvesse homogeneidade nos anseios dos diferentes grupos feministas. No livro, Lazarre (1997) aponta para as disparidades entre as vertentes do movimento ao discorrer sobre sua participação em um grupo de mulheres composto por estudantes e esposas de estudantes da universidade frequentada por seu marido. Ao participar dos encontros do grupo, Lazarre esperava poder ser sincera com essas mulheres a respeito dos sentimentos que nutria pelo filho: narrando sua história e relatando suas dificuldades como mãe, talvez ela fosse capaz de constituir uma posição materna que, mesmo sem ser aquela do mito, pudesse ser reconhecida socialmente. Todavia, ao participar do primeiro encontro, Lazarre se dá conta de que as demais mães não compartilham suas angústias e de que as estudantes sem filhos são incapazes de compreender sua situação, interessando-se apenas pela experiência radical do parto. Mais tarde, junto a amigas recentes, ela mesma organiza um grupo direcionado a discussões

---

<sup>14</sup> No original: “the issue of children and who looks after them has become, in my view, profoundly political”.

<sup>15</sup> No original: “a letter, addressed to those women who care to read it, in the hope that they find some companionship”.

<sup>16</sup> No original: “I am certain that my own reaction, three years ago, to the book I have now written would have been to wonder why the author had bothered to have children in the first place if she thought it was so awful”.

<sup>17</sup> No original: “do not emerge [...] from a hopeful movement towards collective maternal/feminist consciousness; rather, they document a refraction of maternal identities, and the concomitant struggles of individual women to conceptualize themselves as mothers and as subjects [...]”.

sobre maternidade: “Cansada se ser mãe de alguém ou esposa de alguém? Venha para a casa de Jean Rosenthal na segunda à noite. Fale sobre seus verdadeiros sentimentos. Formação de grupo de mulheres”<sup>18</sup> (LAZARRE, 1997, p. 64, tradução nossa).

Rachel Cusk também discorre sobre a participação em grupos de mães em *A life's work: on becoming a mother*. Uma das principais diferenças entre a sua abordagem e a de Lazarre é a substituição de certo tom dramático da primeira pelo olhar mais irônico da segunda. Enquanto a experiência de Lazarre com grupos de mulheres passa pela necessidade de encontrar respaldo e conforto na identificação com quem enfrenta os mesmos dramas que ela, a de Cusk é mais voltada ao proveito de seu bebê, não dela mesma, que parece, na verdade, pouco interessada em se relacionar com outras mães. Suas expectativas também são bastante distintas das de Lazarre:

Uma agente de saúde veio nos ver em nossa cozinha em pé de guerra. [...] Você a levou ao grupo de bebês, a agente de saúde inquiriu. Eu não tinha levado. Como acontece com vacinações e clínicas de mães e bebês, a noção incutiu em mim um terror administrativo profundo. Eu levei a bebê a lojas onde provamos roupas, a cafés no centro onde estudantes sentavam-se imersos em uma névoa de fumaça de cigarro. [...] Eu a levei para Londres, onde ela chorou freneticamente em restaurante barulhentos, congestionamentos. A agente de saúde produziu uma lista datilografada com grupos na minha região. Ajuda, ela disse, conhecer outras mães. Você pode conversar e até tomar um café, se quiser. Tive a impressão de que deveria me sentir abjetamente grata por essa modesta provisão. A situação era que eu bebia xícara após xícara de café forte sozinha e fumava cigarros no jardim enquanto minha filha dormia. Vou ver, eu disse. Eu suponho que seria bom para ela conhecer outros bebês. Até onde eu sabia, minha filha acreditava ser a única de sua própria espécie. Fiquei preocupada que a verdade viesse como uma espécie de choque (CUSK, 2019a, p. 172-173, tradução nossa).<sup>19</sup>

Poderíamos fazer diversas comparações como essa chegando quase sempre à conclusão de que a obra de Cusk investe em uma abordagem mais cômica e sarcástica dos dilemas maternos do que a de Lazarre (o que não quer dizer que o texto desta não tenha momentos cômicos). Diversos dos comentários críticos elogiosos apresentados na edição mais recente de *A life's work* (CUSK, 2019a) apontam para a tendência da narrativa de Cusk de levar o leitor ao riso: “Eu gargalhei,

<sup>18</sup> No original: “Tired of being somebody's mother or somebody's wife? Come to Jean Rosenthal's house on monday night. Talk about your real feelings. Women's group forming”.

<sup>19</sup> No original: “A health visitor came to see us in our embattled kitchen. Have you taken her to toddler group, the health visitor enquired. I had not. Like vaccinations and mother and baby clinics, the notion instilled in me a deep administrative terror. I took the baby to shops where I tried on clothes, to cafés in the centre where students sat packed in a fog of cigarette smoke. [...] I took her to London, where she cried frantically in noisy restaurants, in traffic jams. The health visitor produced a typed list of groups in my area. It helps, she said, to meet other mothers. You can chat, and even have a coffee if you feel like it. I sensed that I should feel abjectly grateful for this lowly provision. As it was I drank cup after cup of strong coffee alone, and smoked cigarettes in the garden when my daughter was asleep. I'll see, I said. I suppose it would be good for her to meet other babies As far as I knew, my daughter believed that she was the only one of her kind. I worried that the truth might come as something of a shock”.

muitas vezes, num reconhecimento doloroso” (Ester Freud); “Um livro muito engraçado sobre coisas sérias” (Suzanne Moore); “Engraçado, inteligente e inovadoramente semelhante a um diário de guerra” (*New York Times Book Review*).<sup>20</sup> Boa parte da obra literária de Cusk é pincelada pela ironia, assim como por um olhar crítico dirigido às relações sociais, em especial àquelas marcadas pela impostura e pela falsidade. Mas o fato de essas características estarem presentes em *A life’s work* também pode ser relacionado ao contexto em que esse livro foi publicado, bastante diferente, como vimos, do contexto de publicação de *The mother knot*. Enquanto Lazarre integra uma geração de mulheres para quem a maternidade tem papel central, papel esse que ela contribui para deslocar, no caso de Cusk, herdeira das conquistas da segunda onda feminista, a escrita de um livro de memórias sobre a maternidade não tem um caráter tão engajado.

Os anos 1990 e o início da década de 2000 não viram reivindicações e mudanças sociais tão radicais quanto aquelas que marcaram as décadas de 1960 e 1970. Embora a internet como a conhecemos hoje tenha começado a ganhar força nesse período, na virada do século ela ainda estava longe de provocar os abalos pelos quais é responsável atualmente (pensemos, por exemplo, na intensa exposição da vida privada nas redes sociais, na relativa democratização dos meios de produção de conteúdo, nas *fake news* e no processo de “uberização” do mercado de trabalho). A queda do Muro de Berlim, em 1989, e o fim da União Soviética, em 1991, se tornaram os marcos do fim de uma era. As duas guerras mundiais, a intensa polarização política e a ameaça de um conflito nuclear iam ficando para trás: encerrava-se o que Eric Hobsbawm chamou de “era dos extremos” e no lugar dela emergia um mundo que se supunha majoritariamente democratizado, movido pela globalização e pelo capitalismo. O Brasil, que ganhara sua nova constituição em 1988, retomava a marcha democrática, com o real freando a inflação em meados dos anos 1990 e um operário sindicalista ganhando as eleições presidenciais de 2002. Apesar da Guerra do Golfo, da Guerra da Bósnia e da persistência da desigualdade social, o clima era de relativo otimismo, como se o pior, representado pelas duas guerras mundiais e, em especial, pelo holocausto, houvesse sido superado e uma lição, aprendida.

Nesse período, ganha força a chamada “terceira onda feminista”. Por volta dos anos 1990, os *women’s studies* ou *gender studies* se inserem nas universidades e nos centros de pesquisa como campo do conhecimento. A partir de então, fala-se cada vez mais em “feminismos”, no plural, e

---

<sup>20</sup> No original: “I laughed out loud, often, in painful recognition”; “A very funny book about very serious things”; “Funny and smart and refreshingly akin to a war diary”.

ganham espaço o feminismo decolonial (María Lugones), o feminismo mestiço (Gloria Anzaldúa), a teoria *queer* (Paul B. Preciado, Judith Butler) e o feminismo negro (Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez), entre outras correntes (HOLLANDA, 2019). Com isso, o escopo do movimento se alarga e as discussões mudam de foco. Na virada para o século XX, as demandas seguiam se multiplicando e ficava cada vez mais evidente a desvantagem das mulheres subalternizadas (tanto na sociedade como um todo quanto dentro do movimento), mas ainda assim era possível supor que as requisições mais prementes do movimento feminista haviam, em termos gerais, sido atendidas, ao menos no mundo ocidental: as mulheres haviam conquistado o direito ao voto e tinham cada vez mais acesso ao mercado de trabalho. Além disso, supunha-se, os intensos anos 1960 e 1970 haviam cumprido o papel de reconfigurar o cenário familiar; os direitos sexuais e de reprodução haviam sido bastante discutidos; e a pílula anticoncepcional era utilizada por cada vez mais mulheres, desvinculando o sexo da reprodução e tornando a gravidez uma opção deliberada. Havia no campo feminista, assim como no contexto social mais amplo, certo otimismo no ar: os anos por vir seriam melhores do que aqueles que ficavam para trás.

Quando Rachel Cusk publica *A life's work*, em 2001, portanto, o faz como quem oferece suas considerações sobre um tema já discutido e problematizado por escritoras nas décadas anteriores, a maternidade. Como já vimos, é como uma espécie de herdeira do legado feminista dos anos 1970 que Cusk escreve, tanto que, no prefácio do livro, ela cita Adrienne Rich, autora de *Of woman born: motherhood as experience and institution*, livro que havia sido lançado em 1976 e que, assim como *The mother knot*, foi seminal para o início da queda do mito da boa mãe.

De outra perspectiva, é possível incluir *A life's work* no que Cain (2007) caracteriza como uma onda de literatura autobiográfica e confessional sobre crises experienciadas fisicamente. Segundo Cain (2007, p. 21-22, tradução nossa), que cita Luckhurst (2003),<sup>21</sup> a eclosão dessa onda se deve às condições particulares dos anos 1990,

[...] nos quais o crescente rompimento de vínculos pessoais e comunitários e o crescimento concomitante de um modelo terapêutico voltado à saúde emocional e psíquica encorajaram a formação, especialmente entre a “intelligentsia liberal”, de arenas públicas para a expressão e a consumação da dor física “privada”: uma “cultura da memória traumática”.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> LUCKHURST, R. Traumaculture. *New Formations*, v. 50, n. 1, p. 28-47, 2003.

<sup>22</sup> No original: “[...] in which the increasing severance of personal and community links and the concomitant rise of a therapeutic model for emotional and psychic health have encouraged the formation, particularly among the ‘liberal intelligentsia’, of public arenas for the expression and consumption of ‘private’ bodily pain: a ‘traumatic memoir culture’”.

No caso da literatura autobiográfica sobre maternidade, as escritoras que publicam nesse período — entre as quais Cain (2007) destaca Rachel Cusk e Naomi Wolf, autora de *Misconceptions* (2001) — são, em sua maioria, pertencentes à classe média. Em suas obras, elas retratam as turbulências da maternidade como “deslocamentos chocantes de um eu verdadeiro original, pré-materno”<sup>23</sup> (CAIN, 2007, p. 20, tradução nossa). Embora isso já tivesse sido posto lá nos anos 1970 (no livro de Lazarre, por exemplo), os tempos agora são outros:

A maternidade é um assunto familiar a memórias feministas explicitamente politizadas ou polêmicas (ver, por exemplo, Rich, 1977, e Chesler, 1979), mas a publicidade massiva gerada por *A life's work*, *Misconceptions*, de Wolf, e outros trabalhos sobre maternidade comercializados em massa sugere uma invocação contemporânea do parto e da maternidade como experiências traumáticas em torno das quais um público ainda mais amplo e genérico pode se reunir (CAIN, 2007, p. 22, tradução nossa).<sup>24</sup>

A existência desse público mais abrangente fica clara quando se considera a recepção polêmica de *A life's work*. Apesar de termos destacado anteriormente que diversas conquistas feministas foram herdadas por Cusk, seu livro, quando lançado, despertou a ira de críticos que confundiram julgamento moral com crítica literária, o que nos leva a reconsiderar o verdadeiro legado das discussões sobre o mito do amor materno travadas na segunda metade do século XX. Em uma obra sobre maternidade publicada originalmente em 1995, poucos anos antes do lançamento de *A life's work*, a psicanalista Rozsika Parker (1997, p. 42) escreve:

As definições de feminilidade como uma identidade vivida para as mulheres ganharam, graças ao feminismo, uma certa flexibilidade [...] Mas o ideal feminino (com isso eu quero significar um conceito historicamente mutável daquilo que a mulher deveria ser) em relação à maternidade permaneceu curiosamente estático.

A questão é que, a partir dos anos 1970, as modificações que viabilizaram a flexibilidade de que fala Parker (1997) dividiram espaço com a manutenção de noções mais antiquadas a respeito tanto das mulheres quanto da maternidade. Entre as décadas de 1970 e 1980, consolida-se uma abordagem segundo a qual “a feminilidade é não apenas uma essência, mas também uma virtude

<sup>23</sup> No original: “shocking dislocations of an original, pre-maternal ‘true’ self”.

<sup>24</sup> No original: “Motherhood is a familiar subject for explicitly politicized or polemical feminist memoir (see, for example, Rich 1977 and Chesler 1979), but the mass publicity generated by *A Life's Work*, *Wolf's Misconceptions* and other mass-marketed maternal works, suggests a contemporary invocation of childbirth and mothering as traumatic experiences around which an ever broader, general public might gather”.

da qual a maternidade é o cerne” (BADINTER, 2011, p. 71). Esse movimento intensifica a responsabilização da mãe por tudo o que acontece com seus filhos, acentuando sua culpa e incrementando suas tarefas. Além disso, recomenda o retorno às fraldas de pano, ao parto natural e sem anestesia e à exclusividade do aleitamento materno. Assim, enquanto parte das feministas da segunda onda, a exemplo de Jane Lazarre, Betty Friedan, Elisabeth Badinter e Adrienne Rich, lutou pela desmistificação da maternidade, outra parcela delas optou por um viés distinto, a “volta à boa mãe de antigamente” (BADINTER, 2011, p. 38). Logo, chegamos aos anos 2000, na verdade, com uma herança dupla: se muitas mulheres se libertaram do fardo da maternidade e puderam fazer uma escolha deliberada, não compulsória, pelos filhos, muitas outras seguem assombradas pelo fantasma da boa mãe.<sup>25</sup>

Em 2018, foi publicado no Brasil o livro *Contra os filhos: uma diatribe*, da chilena Lina Meruane, lançado originalmente em 2014. Nesse ensaio, Meruane (2018) descreve um cenário muito parecido com aquele apresentado por Badinter (2011) e refere-se à compreensão corrente de que uma mulher fica sempre incompleta quando não tem uma prole para chamar de sua. Em um tom irônico, a autora questiona as conquistas feministas das décadas anteriores (“a cada êxito feminista se seguiu um retrocesso, a cada golpe feminino um contragolpe social destinado a domar os impulsos centrífugos de liberação”) e chama a mulher de “máquina de fazer filhos” (MERUANE, 2018, p. 17, 11). As mães do capitalismo tardio, que enfrentam o aumento dos requisitos demandados à boa mãe, são designadas por Meruane (2018) com diferentes alcunhas: há a supermãe, a mãe-máquina, a mãe-esforçada-e-responsável, a mulher-que-trabalha-de-sucesso, a esposa-amante etc. Em suma, a ensaísta defende que a história das mães é feita de repetições e recorrências, de modo que muitas das mães pós-modernas são apenas novas versões do anjo do lar de que falava Virgínia Woolf em *Um teto todo seu*, nos anos 1920. Tem esse mesmo sentido a seguinte constatação de Lazarre, contida no prefácio escrito em 1997:

---

<sup>25</sup> Nos últimos anos, a maternidade tem sido analisada a partir de diferentes perspectivas, e tem ficado evidente tanto a insistência do mito quanto a presença de discursos dissonantes dele. Alguns autores, por exemplo, têm investigado o que denominam “dispositivo da maternidade”, verificando como ele se apresenta em diferentes âmbitos sociais e de que modo é utilizado para produzir “sujeitos mãe específicos” (MARCELLO, 2005, p. 82). O dispositivo ou aparato como descrito por Foucault consiste numa “rede de relações entre elementos heterogêneos (instituições, construções, regulamentos, discursos, leis, enunciados científicos, disposições administrativas) que surge com vistas a uma determinada finalidade estratégica” (CASTRO, 2014, p. 92-93). Em uma análise de textos jornalísticos sobre a maternidade a partir da noção de dispositivo da maternidade, Marcello (2005, p. 92) escreve: “[...] a norma está vinculada à capacidade de sacrifício do sujeito-mãe: renunciando à sua vida profissional, a mãe garante a felicidade dos filhos. Mais uma vez, podem ser aqui caracterizadas as linhas de subjetividade deste dispositivo: cuidado de si como cuidado do outro”. Ao mesmo tempo, como a autora assinala, “há sujeitos que insistem em escapar do dispositivo da maternidade” (MARCELLO, 2005, p. 90).

Enquanto tivermos filhos e os criarmos — tanto bem como mal, como devemos —, a história da mãe narrada em sua própria voz precisará ser contada e recontada. Teremos de romper o silêncio e rompê-lo novamente na medida em que tentamos nos tornar mais reais para nossos filhos e, ao mesmo tempo, tentamos compreender mais profundamente a sociedade e a nós mesmas (LAZARRE, 1997, p. xvi, tradução nossa).<sup>26</sup>

Tornar-se real é uma demanda das mães que aparece com frequência nas obras contemporâneas sobre a maternidade, em textos tanto teóricos quanto ficcionais. Nesse sentido, as mães narradoras de Lazarre e Cusk, em oposição ao diagnóstico de Meruane (2018), constroem sua posição contestando as exigências da maternidade pós-moderna, e não adaptando-se a elas (como faz, por exemplo, a “supermãe”). Os livros de memórias de ambas se propõem a narrar com honestidade suas experiências como mães, como sintetiza o título que Cusk (2008, n.p., tradução nossa) escolheu para um texto em que relembra as críticas recebidas por *A life's work*: “Eu só estava sendo honesta”.<sup>27</sup> Lazarre, em *The mother knot*, relata uma conversa com outra mulher: “‘Ser uma mãe não é a coisa mais maravilhosa que você já fez?’, a mulher me perguntou naquela manhã pelo telefone. ‘Na verdade, não’, eu respondi, contendo as lágrimas. ‘Na realidade, é bastante miserável e exaustivo’”.<sup>28</sup>

No trecho de *The mother knot* citado mais acima, é notável a reivindicação de Lazarre para que a história das mães seja narrada em sua própria voz, em oposição aos discursos sobre a maternidade escritos por filhos e profissionais das mais diversas áreas. Ao contar sua própria história, a mãe ganha subjetividade. Ademais, em muitos casos, a exemplo dos analisados aqui, a mulher constitui sua posição subjetiva como mãe também por meio da narrativa. Como afirma a psicanalista Lia Pitliuk (2020, p. 67) em um artigo sobre a obra de Winnicott,

Tornar-se mãe e pai é processo complexo que abala o sentimento de ser si mesmo e reativa a vivência inicial de desamparo que experimentamos no começo da vida. [...] A construção da parentalidade impõe dupla tarefa aos pais e ao laço social: a constituição de uma nova posição subjetiva — sua construção como mãe e pai — e a relação desse novo lugar com as funções materna e paterna — sua tarefa de gerar outro sujeito humano, possibilitando a constituição do psiquismo do bebê.

<sup>26</sup> No original: “As long as we have children and raise them — both badly and well, as we must —, the story of the mother in her own voice will have to be told and retold. We will have to break the silence and break it again as we try to become real for our children and, at the same time, come more fully to understand our society and ourselves”.

<sup>27</sup> No original: “I was only being honest”.

<sup>28</sup> No original: “‘Isn't being a mother the most wonderful thing you have ever done?’ the woman asked me that morning on the phone. ‘Not really’, I answered, holding back tears. ‘Actually it is quite miserable and exhausting’”.

Assim como o amor materno, a constituição da mulher como mãe (e do homem como pai) não está dada: ela envolve trabalho e muitas vezes não chega mesmo a ser concluída. Em um livro de 2015, *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*, a socióloga israelense Orna Donath apresenta os resultados de uma pesquisa que realizou com mulheres que se declaram arrependidas de terem se tornado mães (o que não significa necessariamente que elas não tenham apreço pelos filhos). Na obra, Donath (2017) destaca que o conceito de mãe é com frequência restrito demais, deixando de incorporar uma série de características, atitudes e perfis de mães reais. Por consequência, e especialmente em comunidades mais religiosas, predomina uma compreensão idealizada das funções maternas e da relação entre mães e filhos. Assim, para ser considerada uma boa mãe, a mulher teria de corresponder a determinada representação, que, como sabemos, não inclui a possibilidade de arrependimento.

Por trás dessa impossibilidade de arrependimento, parece estar a noção de que, ao ter um filho, a mulher assume a responsabilidade por ele e, caso ela se arrependa, a criança correrá o risco de ser abandonada ou negligenciada. A pesquisa de Donath (2017) revela, entretanto, que são raras as mães arrependidas que abandonam seus filhos ou não os amam. Na maioria dos casos, essas mulheres suportam um sofrimento emocional profundo por viverem uma vida que não apreciam e por se sentirem incapazes de expressar seus sentimentos. A mera autorização para falar abertamente sobre o arrependimento representa um alívio para muitas delas, indicando a relevante função que a narrativa pode assumir no contexto da maternidade. Ao assumir as rédeas de uma narrativa (no caso das mães entrevistadas por Donath, uma narrativa oral) sobre a sua experiência com a maternidade, as mães podem, com sorte, reconhecer e aceitar a ambivalência de seus sentimentos por sua prole. A ambivalência, como sabemos, permeia as relações humanas, e talvez o grande desafio, quando o assunto é maternidade, seja compreender que não há nada de especialmente sagrado na relação mãe-filho, embora, como pontua Donath (2017, p. 14), a sociedade em geral seja incapaz “de tratar a maternidade como apenas mais uma das relações humanas, e não como um papel ou um reino da sacralidade”.

Ainda que isto esteja claro, talvez seja importante assinalar que essas discussões, as quais lembram muito aquelas dos anos 1960 e 1970, vêm sendo travadas na contemporaneidade, o que indica que a história da maternidade é marcada mais pela permanência de certos predicados da mãe do que pela substituição irrevogável dos atributos associados a ela. Nos últimos anos, têm sido publicados inúmeros livros que, como os de Lazarre e Cusk, propõem-se (ainda) a revelar os

percalços implicados na tarefa de tornar-se mãe, o que indica que a desmistificação da boa mãe está longe de ser superada. É significativo o comentário de Maureen T. Reedy (1997, p. vii, tradução nossa) na introdução da edição de 1997 de *The mother knot*: “O tipo de revelação sobre a maternidade como uma realidade cotidiana que Jane exercita com outras mães, e do qual *The mother knot* é ele mesmo um exemplo triunfante, realmente continua a ser raro”.<sup>29</sup> Felizmente, a partir dos anos 2000, constatamos o aparecimento de diversas novas obras sobre o tema nas prateleiras das livrarias. Além disso, não é apenas no mundo norte-americano e europeu que a maternidade emerge como questão a ser problematizada: a pesquisadora Orna Donath, como indicamos anteriormente, é israelense, o que sugere que mesmo em contextos orientais o tema vem sendo discutido nas últimas décadas. A publicação, ainda nos anos 1970, de *As alegrias da maternidade*, da nigeriana Buchi Emecheta, confirma essa percepção.

Atualmente, os homens também têm se aventurado em narrativas sobre as dificuldades da criação de filhos. Em um artigo intitulado “Pais por escrito: ou do amor e seus avessos”, Mariza Werneck (2020) escreve sobre pais narradores que expõem as dificuldades da paternidade. Nos casos apresentados pela autora, os filhos em questão (e, conseqüentemente, seus pais) lidam com algum tipo de estigma: são crianças autistas, com síndrome de Down ou negras, por exemplo. Werneck (2020) localiza a multiplicação desse tipo de narrativa no início dos anos 2000 e cita como exemplos, entre outros, *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro (que lida não com um estigma, mas com a morte da filha), e *Uma questão pessoal*, de Kenzaburo Oe (publicado nos anos 1960, mas traduzido no Brasil em 2003). Embora a autora restrinja sua análise a essa categoria de obras, escritores como o norueguês Karl Ove Knausgård (em *A morte do pai*, da série *Minha luta*) e o argentino Pedro Mairal (em *A uruguaia*) escrevem do ponto de vista de pais de crianças “comuns” que se apresentam cansados e um tanto irritados com os cuidados demandados por elas. Em um trecho cômico de *A uruguaia*, por exemplo, o narrador de Mairal (2018, p. 50, tradução nossa) afirma:

Meu filho. Aquele anão bêbado. Porque era assim às vezes, como cuidar de um anão bêbado que fica emocional, chora [...] faz uma bagunça no restaurante, joga coisas, grita, dorme em qualquer lugar, você o leva para casa, tenta dar banho nele, ele cai, se machuca, empurra móveis, pega no sono, vomita às quatro da manhã.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> No original: “The kind of truth-telling about motherhood as a daily reality that Jane attempts with other mothers, and of which *The Mother Knot* is itself a triumphant example, continues to be rare indeed”.

<sup>30</sup> No original: “Mi hijo. Ese enano borracho. Porque era así a veces, como cuidar un enano borracho que se pone emocional, llora [...] hace un desastre en restorán, tira cosas, grita, se duerme en cualquier lado, lo llevás a la casa, tratás de bañarlo, se cae, se hace un chichón, empuja muebles, se duerme, vomita a las cuatro de la mañana”.

Diversas outras produções recentes em prosa colocam em cena pais e mães problematizando sua relação com os filhos. Elencamos a seguir alguns títulos (muitos já mencionados aqui) de autoria de mulheres, sendo que na maioria deles figura uma mãe narradora: *Misconceptions* (2001), da estadunidense Naomi Wolf; *A filha perdida* (2006), da italiana Elena Ferrante; *Uma duas* (2011), da brasileira Eliane Brum; *Morra, amor* (2012), da argentina Ariana Harwicz; *Argonautas* (2015), da estadunidense Maggie Nelson; *O corpo dela e outras farras* (2017), da estadunidense Carmem Maria Machado; *Com armas sonolentas* (2018), da chilena naturalizada brasileira Carola Saavedra; *Maternidade* (2018), da canadense Sheila Heidi; e *A filha única* (2020), da mexicana Guadalupe Nettel. Já na produção poética latino-americana, destacam-se, por exemplo, a venezuelana Jacqueline Golberg, a brasileira Marília Floor Kosby, a argentina Marina Yuskzcuk e a mexicana Minerva Reynosa, que vêm sendo estudadas pela pesquisadora Luciana María di Leone.

Como vimos até aqui, da Grécia antiga à contemporaneidade, a maternidade foi alvo de comentários de muitos escritores e escritoras, em uma trajetória que está longe de ser linear e progressiva. Mas é só recentemente que a história das mães passa a ser contada por elas mesmas, mudança de ponto de vista que pode representar tanto o rearranjo das narrativas sobre a maternidade quanto uma nova fase de nossa produção teórica e literária. Aqui, os livros de memórias de Jane Lazarre e Rachel Cusk são os vértices dos quais partem considerações mais gerais; logo, explorar mais detidamente seus textos, em especial aqueles relativos ao universo feminino e à maternidade, pode nos conduzir a constatações valiosas a respeito não somente da obra dessas autoras, mas do que seria uma escrita da maternidade. O próximo capítulo, portanto, parte de reflexões sobre a escrita formuladas por Lazarre e Cusk, aborda sua fortuna crítica e, por fim, arrisca algumas considerações sobre o que seria a estrutura narrativa da maternidade, as quais continuarão sendo desenroladas no capítulo seguinte.

### 3 MATERNIDADE POR ESCRITO

#### 3.1 SOBRE DAR NOME ÀS COISAS

*Eu já escrevi muitas histórias diferentes [...], mas ser mãe continuou sendo uma paixão central na minha vida, e por isso foi uma das experiências sobre as quais eu mais desejei escrever, pelos mesmos motivos que qualquer escritora deseja escrever a respeito de suas paixões — para nomeá-las com mais exatidão, para entendê-las, para transmitir sentido aos outros, para usar sua vida a fim de pensar na vida em si. (Jane Lazarre, *Beyond the whiteness of whiteness*, tradução nossa)<sup>31</sup>*

Desde as primeiras páginas de seu livro de memórias sobre a maternidade, *The mother knot*, Jane Lazarre nos deixa entrever sua intensa relação com a escrita e a narrativa:

De tempos em tempos, eu ficava confusa com a intensidade dos meus sentimentos. [...] Quando eu tentava entendê-los silenciosamente, sem palavras, me via afundando numa areia movediça de pensamentos obscuros. [...] Apenas escrevendo aquilo tudo em meu diário eu aprendi a conquistar uma espécie de calma<sup>32</sup> (LAZARRE, 1997, p. 10, tradução nossa).

Na obra literária de Lazarre, judia nova-iorquina, figuram diversos livros de memórias, o que por si só indica o estreito vínculo que essa autora estabelece entre a vida e as narrativas que dela brotam: Lazarre é uma mãe que embala o sono dos filhos com suas próprias histórias. Todavia, esse aspecto de sua obra não tem sido explorado detidamente pela crítica. Aliás, a produção de Lazarre como um todo ficou bastante obscurecida nos últimos anos, e isso apesar de lançamentos recentes como *Breaking light* (poemas), de 2021, e *The communist and the communist's daughter: a memoir*, de 2017. As pesquisas sobre ela são escassas e sempre associam Lazarre a outros autores (MCLEAY, 2004; ABRAMOWITSCH, 2009), isto é, não encontramos estudos que se debrucem apenas sobre a obra dessa escritora. Ademais, informações básicas, como sua data de nascimento,

<sup>31</sup> No original: “I have written many different stories [...], but being a mother continued to be a central passion of my life, and so it was one of the experiences I most wanted to write about, for the same reasons any writer wants to write about her passions — to name them more accurately, to understand them, to convey meaning to others, to use one’s own life to think about life itself”.

<sup>32</sup> No original: “I had always been periodically confused by the intensity of my feelings. [...] When I tried to sort it all out quietly, wordlessly, I would find myself sinking in a quicksand of unclear thoughts [...]. Only through writing it all out in my record book did I learn to achieve a sort of calm”.

não estão disponíveis *on-line*, e o seu *website*<sup>33</sup> tem passado longos períodos fora do ar. No Brasil, a obra de Lazarre ainda não foi traduzida; encontramos seu nome em apenas um estudo (STEVENS, 2005), o qual discorre sobre as relações entre psicanálise e literatura. Apesar da escassez de pesquisas aprofundadas e do relativo obscurecimento, é comum que Lazarre seja lembrada como uma das precursoras da escrita sobre maternidade. Faltam, contudo, reflexões que articulem *The mother knot* com as produções mais recentes sobre a maternidade, como a que propomos aqui.

Logo nos primeiros anos após o seu lançamento, *The mother knot* já era reconhecido como uma publicação importante para a desmistificação da boa mãe. Em 1978, dois anos após a publicação do livro, uma das edições de *Frontiers: A Journal of Women Studies* incluiu uma crítica a ele assinada por Alanna Preussner, que focou as revelações sobre a maternidade feitas por Lazarre (1997) e indicou como *The mother knot* foi recebido no contexto da segunda onda. Segundo Preussner (1978), o livro foi aclamado desde a sua publicação, sendo encarado como uma das primeiras narrativas realistas sobre o que significava ser mãe naquele momento histórico. A própria resenhista, por sua vez, embora conceda que a obra é eloquente ao retratar os aspectos negativos e deprimentes da experiência materna, critica o tom infantil e egoísta que Lazarre utiliza para descrever seus dilemas de mãe de primeira viagem. Ademais, Preussner (1978) acusa Lazarre de ser incapaz de compreender o real sentido do feminismo: segundo ela, a autora de *The mother knot* dá a entender que as outras mulheres servem apenas para lhe oferecer suporte. Em termos gerais, a crítica considera o livro apenas um primeiro passo rumo a análises consistentes dos *nots* (“nãos”) e *knots* (“nós”) da maternidade (PREUSSNER, 1978, p. 79).

Ao criticar a posição de Lazarre em relação ao movimento feminista, Preussner (1978) parece estar se referindo aos comentários da autora sobre a sua participação em grupos de mulheres, já referida aqui. Quando frequenta esses encontros, Lazarre o faz sempre com a expectativa de encontrar outras mães que compartilhem seus pontos de vista sobre a maternidade e aliviem sua culpa e seu sentimento de isolamento, o que significa, em outros termos, que ela não demonstra muito interesse pelas histórias ou condições das demais mulheres presentes, com frequência reduzidas a estereótipos ou deixadas de lado por estarem aparentemente satisfeitas com sua condição de mães e esposas. O que Preussner (1978, p. 79, tradução e grifos nossos) parece requerer, por outro lado, é uma relação de apoio e interesse mútuos entre as mulheres, tanto que,

---

<sup>33</sup> <http://janelazarre.com/>

ao final de sua resenha, ela elogia Lazarre por “alguns bons *insights* sobre o que significa ser uma mãe, principalmente na medida em que essa experiência é *compartilhada com outras mulheres*”.<sup>34</sup>

Quanto ao comentário de Preussner (1978) sobre a infantilidade de Lazarre, admitimos que, em uma releitura, *The mother knot* torna-se um tanto enfadonho em alguns trechos especialmente queixosos, mas são em geral trechos em que Lazarre recorda sua reação a eventos tensos ou de angústia extrema. O comentário de Preussner ainda pode ter relação com o fato de Lazarre discorrer não apenas sobre seus conflitos como mãe, mas também sobre as dificuldades que enfrenta no casamento e sobre a relação difícil com a memória da própria mãe, o que amplia o número de eventos aflitivos relatados (Cusk, em oposição, além de investir mais na ironia, que empresta leveza ao seu texto, centra-se na questão da maternidade, deixando de lado outros âmbitos potencialmente delicados da sua vida). Ademais, Lazarre empreende esforços para descrever seus sentimentos sem recorrer muito a metáforas e símiles, recursos de que Cusk se vale com frequência. Um exemplo deve deixar isso mais claro. Quando Lazarre (1997, p. 28, tradução nossa) descreve a amamentação, ela afirma o seguinte:

A boca dele, vulnerável e inocente em outros momentos, agarrou meu mamilo e o sugou com uma ferocidade, um conhecimento de causa, que era incrível em sua pureza. Nunca antes eu estivera em contato com um instinto tão determinado. Após apenas alguns dias da sua vida, nós dois sentimos que o seio era dele.<sup>35</sup>

Cusk (2019a, p. 100, tradução nossa), ao descrever a mesma experiência, o faz nos seguintes termos:

A unidade mãe-bebê é projetada para ser inteiramente sustentável. O bebê nasce com a habilidade de sugar implementada. A mãe, por sua vez, foi notificada durante a gravidez sobre Alterações de Uso. Seus seios são requisitados, desprogramados: trabalho é realizado nas glândulas, nos tecidos.<sup>36</sup>

Apesar de ser possível, portanto, respaldar em alguma medida o comentário de Preussner (1978) sobre a infantilidade de Lazarre, vale a pena questionar se a sua crítica não carrega uma

---

<sup>34</sup> No original: “some fine insights about what it means to be a mother, particularly as that experience is shared with other women”.

<sup>35</sup> No original: “His mouth, vulnerable and innocent at other times, grabbed my nipple and sucked it into himself with a ferocity, a knowledgeability, which was awesome in its purity. I had never before been in contact with such driven instinct. After only several days of his life, we both felt that the breast was his”.

<sup>36</sup> No original: “Motherbaby is designed to be an entirely sustainable unit. The baby is born installed with the ability to suck. The mother, meanwhile, has received notice during pregnancy of a Change of Use. Her breasts are requisitioned, deprogrammed: work is carried out on glands, on tissues”.

acusação similar àquela que, nos anos 2000, seria feita a Rachel Cusk por um resenhista irritado: “Acredite ou não, muitas pessoas gostam da maternidade [...] mas para isso é importante crescer primeiro”<sup>37</sup> (CUSK, 2008, n.p., tradução nossa).<sup>38</sup> Assumir que uma mulher, a partir do momento em que se torna mãe, não pode se queixar dos cuidados exigidos por seus filhos é recair, mais uma vez, no mito do amor materno (BADINTER, 1980) e na mística feminina (FRIEDAN, 2021).

Entre as metáforas utilizadas por Rachel Cusk, destacam-se aquelas que relacionam a maternidade ao totalitarismo, à prisão, à guerra e ao inquietante, o *unheimlich* freudiano<sup>39</sup> (BRAUN, 2017). Muitas das associações são cômicas, a exemplo desta: “Toda vez que ela chora, meus seios aparecem, como guardas prisionais investigando uma desordem, dois capangas mudos com cara de lua se aproximando dela, silenciando-a, administrando opiáceos”<sup>40</sup> (CUSK, 2019a, p. 111, tradução nossa). Mas também há trechos em que Cusk aponta para o significado profundo das mudanças causadas pelo nascimento de sua filha: a perda de sua própria identidade. Esse é o caso da descrição do retorno à casa após o nascimento do bebê no hospital:

É só quando atravesso a porta da frente da minha casa que me dou conta de que as coisas mudaram. É como se eu tivesse chegado à casa de alguém que acabou de morrer, alguém que eu amava, alguém que eu não consigo acreditar que se foi. Os quartos, a mobília, os quadros e pertences, todos ostentam uma insuportável pátina de familiaridade: parada lá eu me sinto arrasada pela tragédia, como se eu estivesse parada no passado irrecuperável. Minutos depois, os mesmos quartos, os mesmos pertences despertam em mim um pânico terrível, o pânico do confinamento (CUSK, 2019a, p. 56-57, tradução nossa).<sup>41</sup>

Há qualquer coisa de inquietante na casa, a sua familiaridade não reconforta a narradora, que é atravessada por um sentimento trágico, perturbador. Para Cusk, a experiência da maternidade também é marcada pela dificuldade de expressão. No prefácio à primeira edição de *A life's work*, a autora escreve que tal experiência se perde quase inteiramente ao ser traduzida ao mundo. Em

---

<sup>37</sup> No original: “Believe it or not, quite a few people enjoy motherhood [...] but in order to do so, it is important to grow up first”.

<sup>38</sup> Esse comentário foi citado por Rachel Cusk no artigo “I was only being honest”, escrito por ela para o jornal *The Guardian*, em 2008.

<sup>39</sup> O termo alemão *unheimlich* designa o que é “infamiliar”. Para Freud (2010d), o *unheimlich* consiste em uma experiência psicológica em que elementos e sentimentos bastante conhecidos adquirem eventualmente, por sua familiaridade mesmo, um caráter inquietante e por vezes assombroso.

<sup>40</sup> No original: “Every time she cries my breasts appear like prison warders investigating a disturbance, two dumb, moonfaced henchmen closing in on her, silencing her, administering opiates”.

<sup>41</sup> No original: “It is only when I walk through the front door to my house that I realise things have changed. It is as if I have come to the house of someone who has just died, someone I loved, someone I can't believe has gone. The rooms, the furniture, the pictures and possessions all wear an unbearable patina of familiarity: standing there I feel bludgeoned by tragedy, as though I were standing in the irretrievable past. Minutes later the same rooms, the same possessions arouse in me a terrible panic, the panic of confinement”.

outra parte do livro, ela afirma que ser mãe consiste numa experiência “aparentemente normal e, ainda assim, inteiramente ininteligível”<sup>42</sup> (CUSK, 2019a, p. 204, tradução nossa). Se, em seu livro de memórias, Cusk se propõe a comunicar sua experiência com a maternidade, é porque, apesar de desconfiar da incomunicabilidade dessa experiência, ela faz uma aposta na literatura, em seu pendor metafórico, sua capacidade de ordenar e dar sentido ao mundo.

No livro de Lazarre, embora as metáforas não estejam tão presentes, elas aparecem, e é notável que essa autora também utilize termos que associam a maternidade ao ambiente prisional. Ela menciona, por exemplo, as paredes da “cela” que a mantém presa e confinada até que encontra amigas com quem pode compartilhar sua visão ambivalente da maternidade. Em outro momento, Lazarre descreve seus passeios com o bebê pelo pátio do seu condomínio como as saídas permitidas a um preso para que ele se exercite. Cusk, nesse mesmo sentido, fala da maternidade como um “complexo cercado”, separado do resto do mundo. A sensação de isolamento mencionada por ambas as autoras nos dá notícia da ambiguidade com que a maternidade é tratada socialmente: se de um lado demanda-se da mãe a dedicação total ao filho (BADINTER, 2011; MERUANE, 2018), de outro categoriza-se a maternidade como um assunto muito específico, que diz respeito apenas às mulheres — ou mais, especificamente ainda, às mães. “Na maternidade”, escreve Cusk (2019a, p. 9, tradução nossa), “a mulher troca toda sua significância pública por uma série de sentidos privados e, assim como acontece com sons fora de certa frequência, tais sentidos podem não ser facilmente identificados por outras pessoas”.<sup>43</sup>

Para além disso, o isolamento a que as escritoras se referem remete à existência de um universo que, justamente por sua relativa segregação, ainda é pouco explorado literariamente, daí que tanto Lazarre quanto Cusk, ao fazer da maternidade um tema literário, tenham chamado a atenção da crítica e dos leitores; cada uma a seu tempo, a seu modo e em seu lugar, elas investem a maternidade de novos significados e significantes. Lacan (1995, p. 47) trata da possibilidade de haver deslizamentos do significado sob o significante e vice-versa, de modo que “o que é significante de alguma coisa pode se tornar a qualquer momento significante de outra coisa”. É precisamente a realização dessa possibilidade que está em questão aqui. Ao deslocar os significados da maternidade sob os seus significantes, Cusk e Lazarre atualizam o campo simbólico, isto é, as estruturas sociossimbólicas que, junto ao imaginário (imagens ordenadoras) e ao real (“campo de

---

<sup>42</sup> No original: “apparently normal and yet entirely unintelligible”.

<sup>43</sup> No original: “In motherhood a woman exchanges her public significance for a range of private meanings, and like sounds outside a certain range they can be very difficult for other people to identify”.

experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas”), guiam as condutas humanas (SAFATLE, 2017, p. 77). Assim, elas contam histórias sobre a maternidade viabilizando que façamos novas associações ao considerar essa experiência. Sob o significante “mãe”, por exemplo, deslizam significados que desestabilizam o mito: a boa mãe divide espaço com a mãe encarcerada, a mãe exausta, a mãe ambivalente. E há também a inserção de novos significantes no universo simbólico da maternidade, o que fica claro quando pensamos nas metáforas utilizadas pelas autoras, que mobilizam também o âmbito imaginário. Lacan (1998, p. 519) mesmo assinala que, ao substituir um significante por outro (metáfora), produz-se “um efeito de significação que é de poesia ou criação, em outras palavras, do advento da significação em questão”. Nesse mesmo sentido, Barthes (2007, p. 27, grifo do autor) pontua que uma das forças da literatura “consiste em *jogar com os signos em vez de destruí-los*”.

A maioria dos comentários sobre *The mother knot* com que nos deparamos em nossa pesquisa elogiam Lizarre precisamente pela maneira como ela trata dos aspectos negativos da gestação, do parto e da criação dos filhos, deslocando e atualizando, portanto, os significados e significantes da maternidade. A escritora feminista Sara Ruddick, por exemplo, autora do influente *Maternal thinking*, cuja primeira versão foi publicada em 1980, fez algumas observações sobre a obra de Lizarre durante uma entrevista concedida em 2006. Para ela, produções como *The mother knot* têm o potencial de facilitar a expressão dos sentimentos maternos (O'REILLY; RUDDICK, 2009). Por sua vez, a artista Moyra Davey (2001a), organizadora de uma coletânea de textos sobre a maternidade assinados por mulheres, escreveu que *The mother knot* foi o primeiro livro a legitimar para ela o sentimento de ambivalência materna e as lutas travadas por escritoras mães.

Ao mencionar a obra de Lizarre no contexto da produção de escritoras mães, incluindo um trecho de *The mother knot* em uma coletânea em que figuram nomes como Adrienne Rich, Margaret Atwood, Alice Walker e Doris Lessing, Davey (2001b) dá margem para que consideremos a obra da autora a partir da sua relação com a narrativa e a escrita. Já indicamos que Lizarre, além de expor as agruras de sua experiência como mãe, trata da importância da escrita para a sua constituição como sujeito e o seu autoconhecimento. Além disso, ela discorre sobre a árdua tarefa de conciliar a escrita, os estudos, o trabalho e o empenho necessário à sobrevivência de um bebê. Logo nas primeiras páginas de *The mother knot*, quando descreve sua gravidez, Lizarre (1997, p. 18, tradução nossa) registra o seguinte sobre a tarefa da escrita:

Aquela tarefa exigia disciplina e atenção, duas habilidades que estavam recuando cada vez mais nos domínios da memória. Eu escrevia caoticamente em meus cadernos. Por semanas as sentenças eram expulsas de mim rasgando minha cabeça, como um gêiser rompendo a terra atrás dele. Mas nunca consegui alcançar a decência de um parágrafo longo e conectado. Até os pronomes me escapavam.<sup>44</sup>

A desestabilização da escrita provocada pela gravidez remete à fragilização da própria habilidade narrativa de Lazarre, que, depois de dar à luz, precisará se esforçar para recuperar essa aptidão. A narração que constitui *The mother knot* representa, ela própria, a retomada de Lazarre de sua habilidade de escrever, contar histórias — nesse caso, mais precisamente, a história da sua experiência como mãe. Seu livro de memórias sobre a maternidade divide-se em quatro partes, cada uma subdividida em capítulos numerados: “Birth” narra o parto e os primeiros tempos de Lazarre como mãe; “Mothers and fathers” foca as relações conjugais e a divisão de tarefas domésticas entre um casal que acaba de ter um bebê; “Children” centra-se na busca por uma creche e nas relações entre mães e entre seus filhos; e “The dark lady”, a parte mais breve, fecha o livro com um diálogo imaginado por Lazarre entre duas partes de si mesma, a mãe e *dark lady* (“dama sombria”), uma mulher independente que vive em um mundo em que crianças não têm vez. Exceto nos trechos iniciais do livro, em que Lazarre discorre sobre sua segunda gravidez, a narrativa é linear, acompanhando as fases de crescimento de Benjamin, primeiro filho da autora.

### 3.2 MATRIOSKAS

*Da mãe, lembra-se dos olhos, das mãos, da silhueta, mas não da voz, a não ser de modo abstrato, sem textura. A voz verdadeira se perdeu, não ficou nenhum registro material. Mas, com frequência, vêm aos seus lábios espontaneamente as frases que a mãe dizia no mesmo contexto, expressões que ela não se lembra de ter usado antes, “o tempo escorre”, “meu ouvido não é penico”, “um de cada vez, como no confessionário” etc. É como se a mãe falasse através de sua boca e, por meio dela, toda uma linhagem de pessoas.*  
(Annie Ernaux, *Os anos*)

Em *The mother knot*, a constituição da narradora como mãe divide espaço com sua constituição como filha. É na articulação entre essas duas identidades, que se associam à sua

---

<sup>44</sup> No original: “That task demanded discipline and attention, two abilities which were more and more retreating into the realms of memory. I only wrote chaotically in my record books. For weeks sentences exploded out of me tearing through my head like a geyser ripping the earth behind it. But I was never able to achieve the decency of a long, connected paragraph. Even pronouns eluded me”.

identidade como esposa, como mulher e como menina-mulher (*girlwoman*), que Lazarre constrói sua posição subjetiva como mãe. Os laços que reúnem mães e filhas são familiares, culturais, intergeracionais e de gênero, mas não é só isso. Se dirigirmos nosso olhar à estátua de Laocoonte e seus filhos, talvez obtenhamos ideia mais clara da complexidade desses vínculos. Inspirada nas lendas da Guerra de Troia, datada provavelmente do século I a.C. e atribuída aos artistas Agesandro, Atenodoro e Polidoro, essa estátua mostra Laocoonte e seus filhos enlaçados por uma serpente que os mantém ligados uns aos outros, aperta seus corpos e representa sua morte iminente. Nos rostos do pai e de seus dois filhos, há medo, desespero, terror e, talvez, alguma incompreensão. Mas eles não têm saída: estão enlaçados, presos uns aos outros por uma força que não controlam; seu destino é permanecer assim até o fim.

A mãe de Lazarre aparece na narrativa de sua filha tanto para ser criticada por sua ausência quanto para que a inevitabilidade da sua presença seja constatada, o que remete às contradições inerentes a essa relação. Lazarre perdeu a mãe aos sete anos e, durante a breve convivência das duas, precisou lidar com o fato de a mãe trabalhar muito fora de casa, deixando-a com cuidadores. O desaparecimento da figura materna, antes por longos períodos de tempo e depois definitivamente, deixou a escritora imersa em mágoa e confusão, o que a faz oscilar entre a identificação e o afastamento:

Por muitos anos eu vivi principalmente para procurar por ela. Eu fingia encontrá-la em cada nova mulher que conhecia. Por um tempo, tentei secretamente ser ela. Mas isso só piorou a confusão. Acabei, durante meus anos de adolescência, agarrando-me à realidade, incerta sobre se eu queria ser ela, o que teria o preço da minha própria perda, ou ser eu mesma sem ela. Quando cheguei aos meus vinte anos, eu tinha escolhido ser eu mesma. [...] Então eu engravidei e ela voltou para mim, mas de um jeito novo. Quando meu primeiro bebê ainda era um girino dentro de mim, ela apareceu nos meus sonhos (LAZARRE, 1997, p. 9, tradução nossa).<sup>45</sup>

Quando aparece nos sonhos da escritora, sua mãe “parece saber algo” que a própria Lazarre não sabe, como se existisse qualquer coisa que uma mãe *domina* e que sua filha precisa conhecer: “Uma noite ela veio como uma bruxa. Ela parecia estar me alertando”<sup>46</sup> (LAZARRE, 1997, p. 9,

<sup>45</sup> No original: “For many years I lived primarily to search for her. I would pretend to find her in every new woman I met. For a while I tried secretly being her. But that only made the confusion worse. [...] I ended up, during my teenage years, holding on to reality by my fingernails, unsure whether I wanted to be her, the price of which was the loss of myself, or to be myself without her. By the time I reached my early twenties, I had chosen to be myself. [...] Then I got pregnant and she returned to me, but in a new way. When my first baby was still a tadpole inside me, she came into my dreams”.

<sup>46</sup> No original: “to know something”; “One night she came as a witch. She seemed to be warning me”.

tradução nossa). Por mais que, como a própria escritora afirma, as mulheres saibam naturalmente muito pouco ou quase nada sobre como lidar com um bebê, quando se tornam mães, elas realizam uma série de tarefas e desenvolvem um tipo de relação singular com outro ser humano, seu filho, e o trabalho implicado nesses processos é o que pode transformá-las em mães. Essa é precisamente a hipótese que Badinter (1980, p. 13) defende:

Será absurdo dizer que à falta de ocasiões propícias ao apego, o sentimento simplesmente não poderia nascer? Responder-me-ão que levanto a hipótese discutível de que o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhes dispensamos.

Portanto, embora não se possa falar de uma natureza materna inata às mulheres, podemos, sim, apontar para experiências que as mães vivem ou das quais se apropriam e que elas posteriormente passam adiante, compondo uma corrente de narrativas passada de geração em geração.

No excerto de *The mother knot* apresentado, também chama atenção a caracterização da mãe da escritora: ela aparece como bruxa. A figura da bruxa, famosa por ter sido alvo de perseguições durante os séculos XVI e XVII, foi recuperada pelo movimento feminista como símbolo da transgressão e da luta por autonomia feminina. Como Federici (2017) nos conta, a Peste Negra (1345-1348), a crise populacional no Novo Mundo e a diminuição da população na Europa Ocidental a partir da década de 1580 foram determinantes para a redefinição do destino das mulheres, cujo trabalho reprodutivo passou a ser requisitado para o aumento das taxas de natalidade. Aquelas que não se rendessem ao chamado da maternidade eram associadas às seitas hereges<sup>47</sup> e passavam a ser perseguidas, tornando-se os principais alvos da caça às bruxas:

[...] a principal iniciativa do Estado com o fim de restaurar a proporção populacional desejada foi lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução [...] essa guerra foi travada principalmente por meio da caça às bruxas (FEDERICI, 2017, p. 174).

Assim como as mulheres perseguidas na caça às bruxas, que detinham algum saber e algum controle sobre seus corpos e suas vidas, a bruxa que domina nosso imaginário, composta por

---

<sup>47</sup> Segundo Federici (2017, p. 70), “A heresia denunciou as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riquezas, e difundiu entre o povo uma concepção nova e revolucionária da sociedade que, pela primeira vez na Idade Média, redefinia todos os aspectos da vida cotidiana (o trabalho, a propriedade, a reprodução sexual e a situação das mulheres), colocando a questão da emancipação em termos verdadeiramente universais”.

fragmentos de histórias advindas dos livros, da televisão e do cinema, é uma mulher que sabe algo sobre o funcionamento do mundo e por isso consegue, em alguma medida, dominá-lo — por meio de poções, feitiços. Podemos arriscar dizer, então, que a mãe bruxa de Lazarre representa o suposto saber materno.<sup>48</sup> Embora não tenha sido a mãe que Lazarre desejou ter, em especial por sua ausência recorrente, ela ainda possui algo que pode compartilhar com a filha.

Além de lidar com o que a própria mãe lhe deixou de legado, um misto de presença e ausência, Lazarre (1997) tem acesso ao que a sogra lhe transmite. Logo após dar à luz seu filho, a escritora passa alguns dias recebendo a ajuda dessa mulher, cujas histórias sobre a maternidade ela escuta com entusiasmo, desejando que fosse sua, e não do marido, aquela mãe cuja presença marca tanto a infância quanto a vida adulta dos filhos. Em dados momentos, a autora chega mesmo a identificar a sogra com a mãe do mito:

[...] Eu desejei pela milionésima vez que ela tivesse sido minha mãe. O que me importavam a pobreza, o racismo,<sup>49</sup> o tédio de cidade pequena que o meu marido recordava sempre amargamente? Suas crianças não haviam tido sempre uma mãe? [...] Durante aqueles dias, eu não queria enxergar nenhuma das complexidades da vida de Marie. Ela era a encarnação do mito materno, mais sábia do que o próprio Dr. Spock. Sim. Eu seria como ela (LAZARRE, 1997, p. 26, tradução nossa).<sup>50</sup>

Nos seus primeiros tempos como mãe, Lazarre é assombrada constantemente pela boa mãe. Suspeitando que houvesse qualquer coisa errada consigo por não ser capaz de sentir o que estava prescrito na cartilha do mito, a narradora de *The mother knot* se apresenta como alguém em aflição: por um lado, ela está impossibilitada de retornar ao seu eu pré-materno; por outro, não consegue sustentar uma identidade consistente como mãe. A escrita e a narrativa aparecem, nesse contexto, como recursos para a solução do impasse, para a atribuição de algum sentido ao caos, para o esforço deliberado de nomear as coisas. O único problema é que a escrita exige silêncio e isolamento, condições nem sempre acessíveis às mães. Para domar o que ela chama de seu “dragão”, seu “eu

<sup>48</sup> Na psicanálise lacaniana, “sujeito suposto saber” é a posição em que o analisando coloca o analista durante o tratamento analítico. O analisando supõe (daí o uso do termo “suposto”) que o analista sabe algo sobre ele que ele próprio não sabe. No percurso da análise, com sorte, ocorre a queda do sujeito suposto saber. O final da análise consiste, junto a essa queda, no reconhecimento, por parte do sujeito, de sua própria falta e do seu próprio desejo (TORRES, 2016). Quando falamos em suposto saber materno, portanto, nos referimos à percepção de Lazarre de que há alguém que domina o universo de saberes sobre a maternidade e sabe também algo sobre ela mesma. Na narrativa de *The mother knot*, a posição de sujeito suposto saber é muitas vezes ocupada pela figura da boa mãe, que aos poucos “cai”.

<sup>49</sup> Como já assinalado na Introdução, o marido de Lazarre é afrodescendente.

<sup>50</sup> No original: “[...] I wished for the millionth time that she had been my mother. What did I care about poverty, about racism, about the smalltown boredom my husband always recalled bitterly? Hadn't her children always had a mother? [...] During those days, I was unwilling to see any of the complexities of Marie's life. She was the incarnation of the maternal myth, wiser than Dr. Spock himself. Yes. I would be like her”.

perigoso”, que a ameaçava com infelicidade e angústia, Lazarre tinha de escrever “regular e consistentemente”; contudo, para escrever ela precisava de solidão: “Agora repentinamente eu estava sempre com Benjamin”.<sup>51</sup>

A relação com seu filho, assim com a relação com sua mãe, será marcada pela dialética da presença-ausência.<sup>52</sup> Nos primeiros meses de vida do filho, os períodos de sono dele, isto é, sua relativa ausência, são também os períodos de reencontro de Lazarre com a mulher que fora antes de ser mãe. Nas longas caminhadas que faz com o bebê adormecido no carrinho, ela toma notas:

Encontrei minha menina-mulher interior durante essas caminhadas. Eu comecei a levar meu caderno comigo, parando às vezes para registrar uma emoção em vez de permitir que ela escapasse silenciosamente. No espaço criado pelo silêncio das nossas vozes, eu encontrei meu profundo, irradiante, absolutamente imutável amor pelo meu filho (LAZARRE, 1997, p. 31, tradução nossa).<sup>53</sup>

A escrita, no caso de Lazarre, é um dos exercícios que ela empreende no intuito de atribuir sentido a si mesma, e o fato de os momentos de escrita exigirem solidão e afastamento (ainda que relativo) do filho revela a persistência de desejos que não se realizam por meio da maternidade. Se de um lado a narradora deseja ser como a sogra quando vê nela a encarnação da mãe do mito, de outro ela descobre o amor pelo filho precisamente quando consegue ser algo além de uma mãe. Nesse processo, Lazarre repensa sua relação com a própria mãe. Afinal, ao se tornar mãe, ela não deixa automaticamente de lado sua identidade de filha, mas precisa dar conta de ambas as posições.

As identidades de mãe e, em especial, de filha apresentadas por Lazarre em sua obra literária foram estudadas por Sharon A. McLeay em sua tese, *Divining self with Kristeva: an autocritical exploration into five mother/daughter memoirs*, de 2004. McLeay (2004) analisa três livros de memórias de Lazarre — *The mother knot*, *Beyond the whiteness of whiteness: memoir of a white mother of black sons* (1996) e *Wet earth and dreams: a narrative of grief and recovery* (1998) — e conclui que a autora evita a conexão com a mãe — associada ao abjeto, conceito de Julia Kristeva<sup>54</sup> — nas duas primeiras obras, conseguindo estabelecê-la de modo contínuo apenas na terceira, em que relata sua batalha contra o câncer de mama, doença que matou sua mãe. Para

<sup>51</sup> No original: “dragon”; “dangerous self”; “regularly and consistently”; “Now suddenly I was always with Benjamin”.

<sup>52</sup> Tratamos mais detidamente dessa dialética no início do quarto capítulo, “Histórias de mães e filhos”.

<sup>53</sup> No original: “I found my inner girlwoman during those walks. I began to take my record book with me, stopping every so often to record an emotion instead of allowing it to slip silently away. In the space created by the silence of both of our voices, I found my deep, welling, absolutely immutable love for my son”.

<sup>54</sup> O abjeto é tudo o que a ordem simbólica rejeita no intuito de proteger a si mesma. Para Kristeva, o corpo materno é rejeitado pelo simbólico e, portanto, é abjeto, sendo reprimido.

viabilizar tal conexão, segundo McLeay (2004, p. 88, tradução nossa), Lazarre utiliza “associação livre” e recursos criativos por meio dos quais acessa o seu inconsciente, “como sonhos, revelações obtidas em psicoterapia, fantasias e atenção ao significado de interrupções”.<sup>55</sup> De acordo com a pesquisadora, ao sofrer com a mesma doença que vitimou sua mãe, Lazarre precisa encarar os aspectos maternos psicológicos e biológicos que a ordem simbólica exclui, abandonando a noção de que a mãe é impotente e redescobrimo o poder feminino. A união com a mãe, McLeay (2004) argumenta, é necessária para que Lazarre se torne uma mulher madura.

Além de considerar o conceito de abjeto de Kristeva, em sua tese McLeay (2004) considera a hipótese desenvolvida por Nancy Chodorow em *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*, publicado em 1978. Nessa obra, Chodorow (1979) formulou uma pergunta que pouca gente havia feito até então: por que são as mulheres as únicas a maternar, isto é, a dedicar-se à criação dos filhos? Para responder a essa questão, que nada tinha de óbvia naquele contexto, Chodorow (1979) recorreu a conceitos da psicanálise freudiana, a qual vinha sendo deixada de lado pela maioria das feministas da segunda onda, que acusavam Freud de definir a feminilidade em termos de passividade, masoquismo e narcisismo, bem como de caracterizar a “mulher normal” como mãe (BADINTER, 1980), o que foi, em termos gerais, precisamente o que ele fez; não podemos nos esquecer, entretanto, do que devemos à psicanálise freudiana, fundada pela disposição de ouvir as históricas, mulheres que tentavam “dizer a seu médico coisas ‘além do seu tempo’” (KEHL, 2016, p. 223).

A resposta encontrada por Chodorow (1979) para a sua questão vem da fase pré-edípica, que na teoria psicanalítica consiste na ligação primeira entre a mãe e seu bebê. Ela acredita que há uma continuidade na ligação pré-edípica entre mãe e filha ao longo da vida, o que não acontece no caso de mãe e filho, devido à solução do complexo de Édipo.<sup>56</sup> Como os meninos rompem totalmente sua ligação primária com a mãe, eles tendem à separação e à individuação. Por sua vez, as meninas, que ficam conectadas à mãe indeterminadamente, tendem à conexão e à construção do seu eu em relação a um outro. A tese de Chodorow (1979) recebeu muitas críticas; Stone (2021), por exemplo, questiona a estabilidade de gêneros implicada nela, o que a torna datada se se

---

<sup>55</sup> No original: “free association”; “such as dreams, revelations gained through psychotherapy, fantasy and attention to the significance of interruptions”.

<sup>56</sup> Em termos gerais, “o complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 166). A resolução do complexo envolve a interposição do pai na ligação entre mãe e filho.

considerar, por exemplo, o impacto do trabalho de Judith Butler, para quem o gênero é um fenômeno discursivo, performático, e não uma experiência fundamentada na natureza. Como sabemos, em *Problemas de gênero*, de 1990, Butler (2018, p. 236) argumenta que não existe uma identidade original ou primária de gênero, isto é, que ser homem ou ser mulher é uma “uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos”. Tal fantasia, ou “incorporação posta em ato”, se produz a partir de atos, gestos e atuações *performativos*, “no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2018, p. 235, grifo da autora). Fica claro, portanto, que a noção de um gênero performado se opõe à tese de Chodorow, como nota Stone (2021): enquanto Chodorow (1979) pressupõe que qualquer coisa como uma identidade de mulher ou homem seria produzida, uma vez e para sempre, ainda na dinâmica entre a criança e sua mãe, Butler (2018) defende que tal identidade não existe de modo intrínseco, mas é construída discursivamente e nunca cessa de ser performada. Dada a repercussão da obra de Butler nos estudos feministas mais recentes, sua hipótese ganha força, enquanto a de Chodorow perde visibilidade.

Apesar de críticas como a de Stone (2021), há uma série de méritos na obra de Nancy Chodorow, e são precisamente esses méritos que fazem dela uma das produções mais relevantes da segunda onda feminista. Ao defender que a ligação pré-edípica entre mãe e filha se mantém indefinidamente, Chodorow (1979) chama a atenção para a importância da relação que se estabelece entre as mulheres de diferentes gerações de uma família. É claro que a positividade com que ela encara essa ligação pode ser questionada, e algumas feministas lacanianas acusaram a autora de celebrar a fusão entre mãe e filha, opondo a tal celebração os aspectos negativos e alienantes da ligação pré-edípica, assim como “a exigência universal e o valor libertador de entrar na ordem simbólica via castração da mãe”<sup>57</sup> (STONE, 2021, p. 248, tradução nossa). Ainda assim, o trabalho de Chodorow (1979) continua sendo uma das mais importantes contribuições sobre essa relação; nele, a autora mostra que uma mãe sempre se reproduz na subjetividade de sua filha. Como vimos, em *The mother knot*, Lazarre confronta inúmeras vezes seu papel de mãe ao seu papel de filha, fornecendo indícios da indissociabilidade dessas duas funções, bem como da importância da sua posição de filha para a construção de sua posição de mãe. No prefácio que escreveu para a edição de 1997 de *The mother knot*, a autora tratou de sua posição de mãe e de filha nestes termos:

---

<sup>57</sup> No original: “the universal requirement and the liberatory value of entering the symbolic order via castration from the mother”.

Em romances e livros de memórias e na minha vida real com meus filhos, *lutei* para aprender a *linguagem da voz de uma mãe*. Agora, aos cinquenta e poucos anos, forçada a confrontar os mitos que construí sobre minha mãe, percebi que havia aprendido tão bem a *língua materna* que precisava aprender a voz da filha novamente (LAZARRE, 1997, p. xviii, tradução e grifos nossos).<sup>58</sup>

O que Lazarre (1997) chama de “luta” corresponde, em nossa hipótese, ao processo narrativo por meio do qual ela constrói sua posição de mãe. Tal processo implica também a construção de uma linguagem específica, e talvez seja essa a linguagem que permite a uma mulher cantar para o seu filho a canção de ninar que ouviu de sua própria mãe: “Quando eu era muito pequena, minha mãe cantava muitas canções para mim à noite, até eu pegar no sono, canções das quais ainda lembro e que canto para Benjamin”<sup>59</sup> (LAZARRE, 1997, p. 74, tradução nossa).

Bueskens (2021), ao comentar a obra de Chodorow (1979), vale-se da imagem das matrioskas, bonecas russas colocadas uma dentro da outra, para descrever a mãe que se reproduz na subjetividade de cada filha; se pudéssemos acrescentar outras metáforas e imagens a essa, certamente incluiríamos aquela fornecida por Lazarre: a de uma canção de ninar que representa, em sua melodia e seus versos, a corrente que conecta mãe e filha. No excerto de *The mother knot* apresentado, também é notável a possibilidade de a mãe narradora assumir novamente a voz/linguagem da filha, como se tal voz estivesse sempre ao alcance, nunca sendo completamente substituída. Existe, portanto, a possibilidade de contiguidade entre as duas vozes, e mesmo quando as mulheres, como é o caso da própria Lazarre, criticam ou têm medo de repetir os erros que atribuem às suas mães, dentro delas resiste um resquício da maternação que receberam. Há qualquer coisa de incontornável nessa relação, que persiste relevante mesmo (ou talvez justamente) quando se quer deixá-la de lado.

Embora seja bem fundamentada nos trabalhos de Kristeva e Chodorow, entre outras autoras, a tese sustentada por McLeay (2004) em *Divining self with Kristeva* tem algumas falhas, como o fato de ignorar que desde *The mother knot* Lazarre recorre a recursos criativos para “acessar” o inconsciente em sua escrita e que já nessa obra são narrados momentos de identificação extrema com sua mãe, como neste trecho: “Então o rosto de minha mãe invadiu minha mente,

<sup>58</sup> No original: “In novels and memoirs and in my actual life with my children, I had struggled to learn the language of a mother's voice. Now in my early fifties, forced to confront the myths I had constructed about my mother, I saw I had learned the mother's language so well I had to learn the daughter's voice again”.

<sup>59</sup> No original: “When I was very little my mother sang me many songs at night as I fell asleep, songs which I still remembered and sang to Benjamin”.

afastando todo o resto. E foi *com a sua mão* que eu embalei Benjamin novamente até que ele pegou no sono, e foi *com a sua voz* que cantei para ele”<sup>60</sup> (LAZARRE, 1997, p. 75, tradução e grifos nossos). Naturalmente, pode-se considerar que, ao analisar as três obras em conjunto, McLeay percebe que é só em *Wet earth and dreams* que Lazarre consegue estabelecer uma relação *contínua* com sua mãe, mas ainda assim vale a pena questionar em que medida o abjeto materno já não entra em cena em *The mother knot*.

McLeay (2004) também menciona que, ao final de *The mother knot*, a narradora permanece com seu *self* dividido entre uma mãe e uma menina-mulher, o que fica claro no diálogo imaginado por Lazarre entre a mãe e *dark lady*, que foi citado anteriormente e será retomado mais adiante. Tal divisão é problemática para McLeay, que reconhece nela a incapacidade de Lazarre de se ligar ao abjeto materno. De nosso lado, consideramos problemático encarar a construção de uma posição subjetiva, seja de mãe ou de filha, como superação da divisão do *self*, pois não nos parece que tal superação seja possível. Essa, aliás, é uma das críticas feitas à tese de Nancy Chodorow sobre a persistência da ligação pré-edípica entre mãe e filha; para Stone (2021, p. 241, tradução e grifo nossos), tal tese, se por um lado “aumenta a importância da mãe (em comparação com a ênfase no pai típica da psicanálise clássica), [por outro] perde de vista a *instabilidade psíquica* e de gênero”.<sup>61</sup> Na psicanálise lacaniana, é precisamente a divisão, a falta, a instabilidade o que alimenta o desejo, e sem desejo não há narrativa, na medida em que é só o sujeito desejante que põe em movimento uma cadeia sintagmática, que arrisca empreender o deslizamento de um significante sobre o outro. A função da mãe, de acordo com essa teoria, consiste, em grande medida, em apresentar a falta ao bebê, frustrando-o ao não atender ao seu chamado e ao mostrar-se desejante de outra coisa que não ele (LACAN, 1995), como veremos mais detidamente no início do Capítulo 4. Quando consideramos a obra de Lazarre a partir dessas ideias, percebemos que, ao revelar aspectos da maternidade que foram silenciados por muito tempo, ela legitima a falta constituinte da mãe, que não é diferente dos demais sujeitos nem é “preenchida” pelos filhos a que dá vida. Sua posição de mãe, desenvolvida também por meio da narrativa, ficará marcada, então, pela divisão, pela falta.

---

<sup>60</sup> No original: “Then my mother's face filled my head, pushing everything else away. And it was with her hand that I patted Benjamin's back until he was asleep and it was with her voice that I sang to him”.

<sup>61</sup> No original: “elevates the mother in importance (compared to classical psychoanalysis with its emphasis on the father), [...] loses sight of psychic and gender instability”.

### 3.3 A ESCRITA DA REPETIÇÃO

*Com uma das mãos seguro meu nenê, com a outra a espátula.  
Com uma das mãos preparo a comida, com a outra me  
apunhalo. Que bom ter duas mãos! Que prático.  
(Ariana Harwicz, Morra, amor)*

Na Grécia antiga, como vimos, Deméter era a deusa associada aos períodos de semente e colheita: ela coordenava os ciclos da natureza e detinha poder sobre a vida e a morte. Tamanha autoridade sobre a fertilidade e a possibilidade de renovação da terra fez com que essa divindade fosse também conhecida como “Grande Mãe” (CARVALHO, 2010), o que é muito significativo. Tal alcunha evidencia o longo vínculo entre a figura materna e o domínio dos ciclos naturais, os quais, por sua vez, estão ligados à noção de repetição. As funções das mães, nesse sentido, são marcadas pela continuidade e pela reincidência: dizem respeito a elas o reinício da vida, o ciclo de nove meses da gravidez, a produção reiterada do alimento do bebê, os cuidados recorrentes exigidos nos primeiros anos da criança. Ao longo de séculos, além de ter sido associada à função materna, marcada por tempos cíclicos, a mulher desempenhou uma série de tarefas domésticas, também caracterizadas pela repetitividade. Friedan (2021) descreve, inclusive, os esforços de agências de publicidade e empresas de eletrodomésticos para expandir, em especial no período posterior à Segunda Guerra Mundial, as atividades domésticas da dona de casa e incentivar a repetição infinita dos ritos de limpeza. O universo feminino, se analisado a partir da conexão histórica entre as mulheres e o lar, também é um universo de repetição, de ciclos que estão sempre recomeçando.

Em um artigo publicado em 2009, no *The Guardian*, Rachel Cusk parte do caráter repetitivo do mundo das mulheres para definir o que ela chama de “livro da repetição”, um conceito muito produtivo para a análise de sua própria obra. Segundo Cusk (2009), no livro da repetição prepondera uma ficção que alude ao que é eterno e invariável, à domesticidade e à vida familiar. No extremo oposto do livro da repetição, está o “livro da mudança”, tipicamente masculino, no qual é possível “considerar absolutamente qualquer coisa, exceto o que é eterno e invariável”<sup>62</sup> (CUSK, 2009, n.p., tradução nossa). Em grande medida, um livro literário que se debruce sobre a experiência da maternidade é um livro da repetição, no qual os ciclos da gestação se sucedem, o

---

<sup>62</sup> No original: “to consider absolutely anything, except that which is eternal and unvarying”.

ritual da amamentação é reencenado, o nó que une mãe e criança se aperta e afrouxa. E, quando a abordagem do tema da maternidade se dá em um livro de memórias, a repetição ganha ainda outra dimensão, já que a dinâmica da memória se vincula tanto à reincidência, isto é, à reiteração de um mesmo dado, quanto às associações que fazemos entre novos eventos e informações já armazenadas em nosso cérebro.

Rachel Cusk (2009) argumenta que a escrita do livro da repetição é incontornável. Para ela, “*não* explorar as implicações desse aspecto da identidade das mulheres seria uma forma de má-fé”<sup>63</sup> (HANSON, 2013, n.p., tradução nossa, grifo da autora). Na obra literária da própria Cusk, o universo feminino da repetição aparece em diferentes produções. Seus livros publicados no Brasil até agora — *Arlington Park* (2006), *As variações Bradshaw* (2009), a trilogia composta por *Esboço* (2014), *Trânsito* (2016) e *Mérito* (2018) e *Segunda casa* (2021)<sup>64</sup> —, alguns mais, outros menos, abordam diferentes aspectos da vida familiar e do ambiente doméstico, e isso também se aplica às obras sem tradução no país. Como afirma Judith Thurman (2017, n.p., tradução nossa) em um ensaio publicado na revista *The New Yorker*, “casas familiares têm um lugar central na ficção de Cusk”.<sup>65</sup> Em *As variações Bradshaw* (CUSK, 2011), por exemplo, a autora descreve um casal que decide inverter a tradicional divisão de papéis: a esposa volta ao mercado de trabalho enquanto o marido abandona o emprego a fim de dedicar-se aos filhos e aos cuidados com o lar, um movimento semelhante ao que a própria Cusk realizou junto ao seu ex-marido. Em outro de seus livros, *Aftermath: on marriage and separation* (2012), já citado aqui, Cusk narra as memórias de seu divórcio, um empreendimento altamente expositivo e arriscado — como, aliás, já havia sido a publicação de *A life’s work*, em 2001.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Saving Agnes*, em 1993, Cusk tem sido premiada, mas nos últimos anos ela ganhou especial reconhecimento com a trilogia mencionada há pouco. Nesses livros, considerados autoficções ou pós-ficções<sup>66</sup> por alguns críticos (VALIHORA, 2019; KUSEK, 2021), entra em cena uma narradora, Faye, que mais dá voz aos seus interlocutores do que se impõe na narrativa. Embora os eventos relatados na trilogia efetivamente envolvam Faye, ela parece manter-se sempre um tanto distante, pouco revelando de suas impressões ou

<sup>63</sup> No original: “*not* to explore the implications of this aspect of women’s identity would be a form of bad faith”.

<sup>64</sup> Os dois primeiros títulos foram publicados pela Companhia das Letras; todos os outros, pela Todavia.

<sup>65</sup> No original: “Family houses have a central place in Cusk’s fiction”.

<sup>66</sup> Voltaremos a isso no “Epílogo à mãe narradora”, mais especificamente na página 88, na nota de rodapé 119.

sentimentos. Enquanto isso, o leitor vê desfilar uma série de personagens que conversam com a narradora e discorrem sobre suas vidas.

Entre o lançamento de *A life's work* e o de *Aftermath*, Rachel Cusk publicou outro livro de memórias, *The last supper: a summer in Italy* (2009), em que ela narra uma viagem à Itália feita com seu marido e suas filhas. Esse livro de memórias, que também trata, em algum nível, da vida familiar e doméstica, não teve uma recepção tão alvoroçada quanto a dos outros dois, em que Cusk expõe suas impressões e opiniões sobre temas mais polêmicos, divórcio e maternidade. No caso de *A life's work*, muitas das críticas foram impiedosas. As respostas aos comentários sinceros de Cusk sobre sua experiência difícil como mãe de primeira viagem incluíram acusações de irresponsabilidade, pretensão, ódio às crianças e depressão pós-parto. Como a própria autora comenta, muitas das avaliações negativas não eram dirigidas ao livro, mas ao sujeito por trás dele: eram julgamentos de uma “situação social”<sup>67</sup> (CUSK, 2008, n.p., tradução nossa). Grande parte dos críticos perdeu de vista que o que Cusk relata é a sua experiência — as *suas* memórias — como mãe; em momento algum ela se propõe a postular princípios ou normas da maternidade como fenômeno social ou cultural.

Um dos comentários mais interessantes sobre *A life's work* foi feito por um resenhista que implicou com a extensão das frases de Cusk: como uma mãe “foi capaz de escrever sentenças tão longas e complicadas?”,<sup>68</sup> ele questionou (CUSK, 2008, n.p., tradução nossa).<sup>69</sup> Algumas das frases de Cusk, e não apenas aquelas registradas em seu livro de memórias da maternidade, são realmente compridas, com combinação de orações e algumas inversões da ordem usual de sujeito, verbo e complemento, o que pode exigir releituras. No caso de *A life's work*, talvez possamos relacionar isso ao próprio trabalho da memória e ao esforço envolvido na descrição de sentimentos, impressões e sensações complexas. Lemos, por exemplo, o seguinte período:

Eu mesma decidi compartilhar minhas experiências em qualquer oportunidade, uma vez que eu as tive; mas o fato de eu, pessoalmente, nunca ter encontrado um tal discípulo da verdade, nunca ter ouvido ou lido ao longo da minha vida um relato direto desse que é o mais ubíquo dos eventos [o parto], me sugere a presença de um horror adicional cercando o mistério: de algum modo, durante essas horas torturantes, algum componente fundamental do sujeito é removido, então depois, ainda que a pessoa pareça e soe mais ou menos exatamente como era antes, ela é de fato um simulacro, um ser que sofreu lavagem

---

<sup>67</sup> No original: “social situation”.

<sup>68</sup> No original: “had [...] been able to write such long and complicated sentences?”.

<sup>69</sup> Esse comentário foi mencionado por Rachel Cusk no artigo “I was only being honest”, de 2008, publicado no jornal *The Guardian*.

cerebral e foi programado para não testemunhar a verdade (CUSK, 2019a, p. 24, tradução nossa).<sup>70</sup>

Naturalmente, sentenças extensas não constituem um problema. Na verdade, elas são uma característica da tradição memorialista iniciada por Proust no início do século XX. Gagnebin (1994, p. 15), que trata da obra de Proust a partir da análise de Walter Benjamin, afirma que o escritor francês realiza “a proeza de reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual burguesa”, um infinito que se deixa entrever tanto no comprimento das frases quanto na extensão da obra, os sete volumes que compõem *Em busca do tempo perdido*. No caso da crítica a Cusk, chama a atenção a relação feita entre a maternidade e a extensão das frases. Mas, afinal, o que impediria uma mãe de escrever períodos longos? O comentário do resenhista revela o conceito restrito por meio do qual a figura da mãe é muitas vezes definida: talvez ela não devesse se ocupar de frases longas porque sua função consiste apenas em cuidar do bebê, ou talvez ela devesse dominar apenas comandos breves e pontuais, a forma imperativa do verbo e as palavras e expressões necessárias para confortar um filho e colocá-lo para dormir. Nas resenhas publicadas após o lançamento de *A life's work*, a acusação sobre as frases longas demais soma-se a outra semelhante, a de ser intelectual demais (CUSK, 2008).

Em sua narrativa, Cusk se esforça para entender e traduzir sua condição e seus sentimentos; ademais, ela recorre a inúmeras referências, o que pode ter levado à acusação de intelectualidade em excesso. *A life's work* é pontuado por citações de diferentes textos — literários, jornalísticos, teóricos e técnicos (à guisa de comparação, no caso de Lazarre, as referências são mais restritas: os textos mencionados pela autora são quase todos manuais ou obras com orientações para mães). No prefácio à primeira edição do livro, Cusk (2019a) explica o uso das citações: ela prevê que, nos anos que se seguirão à escrita, compreenderá melhor diferentes aspectos da sua própria experiência e da maternidade no geral, isto é, terá *insights* pelos quais desejará ter esperado. Mas, em vez de aguardar indefinidamente por considerações perspicazes, ela toma emprestadas reflexões de outras pessoas e as inclui em seu livro. Como a autora esclarece, a seleção de textos é parcial e pessoal, isto é, muitos poemas, romances e artigos poderiam substituir os que foram escolhidos.

---

<sup>70</sup> No original: “I myself decide to broadcast my experiences at every opportunity, once I’ve had them; but the fact that I have never personally encountered such a disciple of truth, have neither heard nor read during the course of my life a straightforward account of this most ubiquitous of happenings, suggests to me the presence of an additional horror surrounding the mystery: that somehow, during those tortured hours, some fundamental component of oneself is removed, so that afterwards although one looks and sounds more or less exactly as one did before, one is in fact a simulacrum, a brainwashed being programmed not to bear witness to the truth”.

Clare Hanson (2013, n.p., tradução nossa), que escreve sobre *A life's work*, nota que a mãe narradora, “pega em um relacionamento assimétrico com um bebê ilegível, [...] procura em todo lugar por imagens e narrativas que possam dar corpo e contorno ao transbordamento de seus sentimentos”.<sup>71</sup> A pesquisadora ainda aponta que o subtítulo escolhido por Cusk, *on becoming a mother* (“sobre tornar-se uma mãe”), remete a Simone de Beauvoir (2009, n.p.), que abre *O segundo sexo* com a famigerada frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Tornar-se mãe, assim como tornar-se mulher, é um processo. Tomado nesse sentido, o subtítulo de *A life's work* nos ajuda a comprovar nossa hipótese, pois indica que a narrativa de Cusk descreve o processo pelo qual uma mulher *transforma-se* em uma mãe. E talvez o grande *insight* do livro de Cusk, assim como do de Lazarre e dos de outras mulheres que buscaram desmistificar o mito da boa mãe, seja a constatação de que uma mãe é ainda uma mulher, um sujeito com desejos e anseios que não são satisfeitos pela maternidade.

Cain (2007) aborda a crítica à excessiva intelectualização de Cusk relacionando-a à caracterização da maternidade como experiência tediosa e monótona. Com isso, ela procura mostrar que a presumida incompatibilidade entre as duas esferas — de um lado, o âmbito intelectualizado da escrita e, de outro, a atmosfera doméstica e “simplória” das relações entre mães e filhos — levou muitos críticos a desvalorizar o tratamento literário da maternidade. Nesse contexto, a própria publicação de livros como o de Cusk como “alta literatura”, e não como “literatura de nicho”, é um ponto positivo, ainda que possamos questionar, como faz Cain (2007), se *A life's work* teria encontrado uma editora prestigiada e recebido a atenção da crítica especializada (pois, para além dos julgamentos morais, houve críticas bem-intencionadas ao livro) se Cusk não tivesse escrito, antes dele, romances elogiados e premiados.

Outro aspecto muito pertinente da análise de Cain (2007) diz respeito à compreensão da figura da mãe na contemporaneidade. Assim como Badinter (2011) e Meruane (2018), ela trata da “nova mãe capitalista”<sup>72</sup> (PITT, 2002 *apud* CAIN, 2007, p. 34, tradução nossa), a qual se constitui por meio de discursos sobre realizações, conquistas e controle materno, sendo encarregada da criação de “novas gerações de trabalhadores treinados para dominar os complexos fluxos

---

<sup>71</sup> No original: “Caught in an a-symmetrical relationship with an unreadable baby, [...] looks everywhere for images and narratives that can give shape and form to the overspill of her feelings”.

<sup>72</sup> No original: “new capitalist mother”.

informacionais das economias e culturas capitalistas globais”<sup>73</sup> (CAIN, 2007, p. 34, tradução nossa). A pesquisadora localiza a narrativa de *A life's work* no contexto do neoliberalismo, entendendo que a mãe narradora de Cusk lida com as demandas cada vez mais exigentes da maternidade contemporânea e se vê imersa em uma quantidade infinita de informações, orientações e conselhos sobre a criação de filhos, o que transparece nas inúmeras citações a manuais, livros técnicos e folhetos feitas ao longo do livro.

Ao analisar a mãe desse ponto de vista, Cain (2007, p. 31, tradução nossa) defende que as mudanças na constituição do sofrimento materno na contemporaneidade originam “um reino de impossibilidade expressiva”,<sup>74</sup> o que tem a ver com a percepção de que é muito difícil que as queixas, dificuldades e demandas da mãe sejam ouvidas, consideradas e respaldadas socialmente. Isso fica claro, por exemplo, quando atentamos às críticas recebidas por Cusk após a publicação de *A life's work*. Recentemente, podemos notar uma relativa melhoria desse cenário, o que é atestado, por exemplo, pela multiplicação das obras literárias que problematizam a maternidade e expõem seus aspectos negativos; contudo, a intensificação do conservadorismo nos últimos anos, tanto no Brasil quanto em outros países, restringe as discussões e tende a reforçar o mito da boa mãe, a mística feminina, o reinado do anjo do lar ou como se queira chamar a visão parcial e idealizada das mães e da maternidade.

Em *A life's work*, Cusk não privilegia uma narrativa linear/cronológica, como faz Lazarre em *The mother knot*, mas prefere idas e vindas temporais, o que remete ao modo como a autora compreende o tempo da maternidade, isto é, aos ciclos e às repetições em que a mãe se vê envolta. O livro se divide em 12 capítulos, cujos títulos se referem por vezes a textos citados e por vezes simplesmente ao assunto tratado. Na introdução da obra, Cusk (2019a, p. 15, tradução nossa) escreve:

Este livro é uma abordagem modesta ao tema da maternidade, escrita no calor dos seus primeiros momentos. Ele descreve um período em que o tempo parecia mais girar em círculos do que seguir qualquer ordem cronológica, por isso tentei capturá-lo em temas, e não na procissão esquecida dos seus dias.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> No original: “new generations of workers trained to master the complex informational flows of global capitalist economies and cultures”.

<sup>74</sup> No original: “a realm of expressive impossibility”.

<sup>75</sup> No original: “This book is a modest approach to the theme of motherhood, written in the first heat of its subject. It describes a period in which time seemed to go round in circles rather than in any chronological order, and so which I have tried to capture in themes rather than by the forgotten procession of its days”.

Lazarre, por sua vez, embora opte por uma narrativa mais linear, nem por isso deixa de encarar a maternidade como um tempo de repetição e circularidade. Em *The mother knot*, ela registra: “Todos os dias giram em torno de mim em um círculo, cada um, embora diferindo em detalhes, uma réplica exata do anterior”<sup>76</sup> (LAZARRE, 1997, p. 83, tradução nossa). A autora também discorre sobre a repetição e a conseqüente monotonia da vida doméstica contrapondo o seu cotidiano em casa ao do marido, que sai para estudar e trabalhar. Um dia, quando retorna no fim da tarde, James, o marido, começa a contar as novidades a Lazarre, mas ela, com o bebê chorando nos braços, está irritada:

“Você não percebe que não ouço nada do que você diz!”, eu gritei. “Você não ouve ele chorando?”. Longas filas de esposas deixando seus maridos confortáveis quando eles chegam em casa do trabalho, perguntando sobre as pressões do dia, um *drink* talvez? Ou um momento para descansar? Apresentando a casa recém-limpa e o cabelo recém-penteado, longa filas delas marchando às minhas costas e à minha frente. “Eu acabei de entrar, estava apenas tentando lhe contar sobre o meu dia”, você disse, sabendo que tinha vantagem histórica; mas meu dia passou despercebido. Porque você sabia como ele tinha sido e, não gostando de se deprimir, não queria ouvir a respeito” (LAZARRE, 1997, p. 77-78, tradução nossa).<sup>77</sup>

Já vimos que as demandas a que as mães atendem, em especial nos primeiros meses após o parto, são cíclicas. Alimentar, limpar e ninar são ações repetidas infinitas vezes ao longo de cada dia, como uma espécie de litania. O que chama atenção é que o efeito encantatório de tal litania, como Cusk e Lazarre parecem indicar, é menos o vínculo com o sagrado e mais a ambivalência e a crise.

O tempo cíclico e repetitivo da maternidade lembra tanto os domínios da deusa grega Deméter, vinculada à fertilidade, à colheita e, portanto, aos ciclos de vida e morte (como vimos no início), quanto os movimentos característicos do nó materno (*mother knot*), que se afrouxa e se aperta, aprisionando e libertando a mãe, aproximando-a e afastando-a de sua prole. Em grande medida, é esse o movimento descrito por Rachel Cusk e Jane Lazarre nas memórias analisadas aqui; a narração dessas mães revela que a maternidade tanto atrai quanto repele, tanto requisita

<sup>76</sup> No original: “The days all roll around me in a circle, each one, though differing in detail, an exact replica of the one before”.

<sup>77</sup> No original: “‘Don't you realize I don't hear anything you say!’ I screamed. ‘Don't you hear him whining?’. Long lines of wives making their husbands comfortable when they come home from work, asking about the pressures of the day, a drink perhaps? Or a moment to rest? Presenting the house just cleaned and the hair just combed, long lines of them marched back and forth in me. ‘I just walked in, I was just trying to tell you about my day’, you said, knowing you had the historical advantage; but my day went unnoticed. Because you knew what it had been like and, not liking to be depressed, you didn't want to hear”.

quanto dispensa. Esse é um movimento com o qual as mães narradoras precisam aprender a lidar e o qual elas se empenham em narrar, reconhecendo-se e constituindo-se nesses processos. No capítulo a seguir, na tentativa de acompanhar os movimentos do nó materno, abordaremos a relação entre mães e filhos, afinal são essas as figuras que o laço afasta e aproxima sucessivamente. Verificaremos como Cusk e Lazarre tratam de tal relação e como ela interfere na construção de sua posição materna.

## 4 HISTÓRIAS DE MÃES E FILHOS

### 4.1 UMA IMPOSTORA

[...] o que pode um pai dar a um filho além do que lhe falta.  
(Paloma Vidal, *Mar azul*)

É bem conhecida a descrição que Freud faz, em “Além do princípio do prazer”, do *Fort-da*, brincadeira com que seu neto contornava a ausência da mãe. O jogo consiste em atirar um objeto (o exemplo clássico é um carretel de madeira enrolado em um cordão) dizendo *fort* (“foi embora”) e recuperá-lo pronunciando “um alegre ‘da’ [‘está aqui’]” (FREUD, 2010b, p. 172). Ao afastar o objeto e posteriormente obtê-lo de volta, a criança emula o movimento que observa a mãe realizar: ela desaparece e mais tarde retorna. Sabemos que, quando bem pequenas, as crianças têm muita dificuldade para compreender a ausência, incapazes que são de assimilar a possibilidade de um afastamento temporário. Logo, se algo desaparece de seu campo de visão, deixa de existir, o que pode ser extremamente assustador. Daí que a brincadeira do *Fort-da* seja tão interessante: por meio dela, a criança inventa um modo de assimilar a ausência da mãe sem protestar; assim como o carretel, a mãe vai voltar, “estará aqui” novamente.

Lacan (1995, p. 67) retorna a essa brincadeira infantil para encontrar nela o que chama de “presença-ausência”. Para ele, ao frustrar a criança com sua ausência e com a falta de respostas, a mãe (entendida aqui como “agente da frustração”) cumpre um papel essencial: o de apresentar a falta ao seu filho. Se a mãe está ausente e não responde, é porque ela deseja outra coisa que não o bebê, e essa constatação é determinante; afinal, se a mãe deseja, é porque a ela falta algo — ela é privada, não onipotente. Perceber isso, do ponto de vista da criança, é também reconhecer sua própria falta e, conseqüentemente, seu desejo: a noção de que a mãe “é desejante, não somente de algo além dele próprio, porém simplesmente desejante, isto é, afetada em sua potência, será para o sujeito mais decisiva que tudo” (LACAN, 1995, p. 72). Decisiva porque a frustração, em sua dialética com a demanda, é fundamental para que se admita aquelas “privações permanentes” (LACAN, 1995, p. 102) conseqüentes do crescimento e da constituição do sujeito.

O fato de a mãe ser indispensável enquanto agente da frustração repercute de ao menos duas maneiras em nossas discussões. Em primeiro lugar, a identificação dessa função contribui para a queda do mito do amor materno. Se frustrar o bebê, afastar-se dele e desejar algo que não seja a

prole é o que se espera de uma mãe, ficam de lado os atributos maternos valorizados pelos defensores da boa mãe — a bondade inata, a presença constante, a satisfação plena com a maternidade. Talvez possamos sugerir, então, que as investigações psicanalíticas sobre a constituição do sujeito nos dão instrumentos para conceber uma maternidade menos idealizada e uma mãe capaz de se desdobrar em uma mulher desejanse.

Em segundo lugar, o reconhecimento de que a mãe atua como agente da frustração nos remete à necessidade de abordar o relacionamento que ela desenvolve com quem está sofrendo a ação, seu filho. Até aqui, ficou em segundo plano uma constatação muito simples, mas que, ao mesmo tempo, tem implicações profundas: quando uma mulher se torna mãe, ela se torna mãe *de alguém*, e é sempre em relação a esse sujeito que sua posição será construída. Frustrando os filhos, exasperando-se com eles ou reconhecendo, finalmente, sua existência independente, as mães tanto repensam seu próprio eu quanto se deparam com as limitações de sua existência: “Eu vejo a minha filha correndo para longe de mim, indo em direção ao seu futuro, e nessa visão eu reconheço meu fim, minha fronteira, o limite da minha vida”<sup>78</sup> (CUSK, 2019a, p. 212, tradução nossa).

Ora, se as mães apresentam a falta aos filhos e com isso possibilitam que eles se tornem sujeitos desejanse, de seu lado os filhos evidenciam em definitivo às mães a implacabilidade do destino que as espera, a falta que as constitui — sua incontornável insuficiência — e a ausência que tomará seu lugar no futuro. Para lidar com isso e sustentar a posição que lhes cabe diante dos filhos, as mães têm um trunfo: a impostura. Vladimir Safatle (2017, p. 50), comentando a obra de Lacan, refere-se a certa farsa implicada no desempenho do papel paterno: “Só posso saber o que um pai é, o que devo fazer para assumir a autoridade e enunciar a norma, à condição de acreditar em uma certa impostura”. Embora haja distinções significativas entre a função materna e a função paterna na teoria psicanalítica, a noção de que a parentalidade implica uma impostura é muito produtiva para pensarmos a respeito da constituição da posição de uma mãe. Quando afirmamos que a mãe é uma impostora, queremos dizer que ela dá a entender, para o filho — e, se considerarmos o mito da boa mãe, para a sociedade como um todo —, que possui uma autoridade e um saber que em grande medida lhe faltam. É para isso que Jane Lazarre aponta quando pergunta ao marido: “Você acha que eu sei o que estou fazendo?” (LAZARRE, 1997, p. 78, tradução nossa).

---

<sup>78</sup> No original: “I see my daughter hurrying away from me, hurtling towards her future, and in that sight I recognize my ending, my frontier, the boundary of my life”.

Ao mesmo tempo que precisa frustrar o filho para fazê-lo aceitar a insuficiência e a relativa resignação exigidas de qualquer sujeito, a mãe tem de dissimular as próprias falhas para indicar a ele que há regras e demandas a serem atendidas e que, apesar de tudo, é seguro e possível sobreviver. É por isso que ela murmura canções de ninar reconfortantes e insiste em contar histórias ao colocá-lo para dormir: “Eu estou aqui e você está seguro”, ouvimos nas entrelinhas da canção de ninar.<sup>79</sup> “Há muito de interessante e divertido neste mundo”, as histórias parecem atestar.

#### 4.2 UMA FÓRMULA PARA O AMOR?

*Seu filho hoje aprendeu uma palavra  
seus ossos dormem crescendo  
em breve andar com firmeza  
saberá a ciência do chão  
em breve a língua tomará  
conta dele  
vai emudecer o mundo  
moldar seus pequenos dentes  
em breve a língua será a mãe  
mais do que você é a mãe*  
(Ana Martins Marques, “Seu filho hoje aprendeu uma palavra”)

Já vimos que entre as histórias contadas pela mãe pode estar a sua própria, mas resta responder a uma questão muito importante: que papel cabe aos filhos nessa narrativa? A julgar pelas metáforas de guerra e aprisionamento utilizadas por Cusk e Lazarre para descrever seus primeiros tempos como mães, poderíamos supor que a prole desempenha papel antagônico ao da mãe, e esta, posta em uma situação de suscetibilidade, parece ter poucos recursos para revidar os ataques do inimigo. É mais ou menos esse o teor do que Cusk (2019a, p. 101, tradução nossa, grifo da autora) escreve aqui:

*A parteira elogia minha filha por sua habilidade de mamar. Ela é territorial e confiante. Ela sabe como mamar melhor do que eu sei como ser mamada. Bizarramente, eu imagino esse fato como o resultado de alguma conspiração pré-natal na qual meu corpo foi denominado ponto de coleta. O leite está no peito. A enfermeira dará o sinal. Você tem que tomar o leite a cada três horas ou o abastecimento cessará. Nossos agentes entrarão*

---

<sup>79</sup> Leandro de Lajonquière (2008, n.p.), que se dedica ao estudo da infância sob o viés da educação, escreveu em um artigo breve: “Quem canta para um bebê dormir primeiro se acalma com a toada e, assim, transmite tranquilidade para o pequeno que está sendo embalado”.

*em contato em breve. Eles irão à casa da mulher apresentando-se como “agentes de saúde”.*<sup>80</sup>

Tanto em *A life's work* quanto em *The mother knot*, aparece com frequência a noção de que o filho é alguém a ser derrotado, seja pelo sono ou pelo alimento. Ressurge sempre o desafio de cessar o choro, de conseguir espaço e tempo para descansar, de obter de volta um pedacinho que seja daquela vida anterior à maternidade. O mais interessante, contudo, não são as faíscas de ódio e a impotência que os bebês despertam nas mães quando se comportam como seus inimigos: o mais notável é que essa situação é permeável, flexível, mutante. Se por vezes as requisições da criança impedem a mãe de construir uma rotina que lhe pareça adequada, fazendo-a sofrer e considerar a criança sua nêmesis, a situação logo se altera, com a mãe disposta, inclusive, a abrir mão do próprio protagonismo em prol do bebê; sua vida, em alguma medida, se torna intercambiável com a do filho. Logo, viver por ele seria o mesmo que viver por si. E quem sabe as demandas não sejam, afinal, justas e adequadas, e ela, parcial e insuficiente? Nesse caso, quem merece protagonismo é mesmo o bebê, e a progenitora tende a um movimento muito similar àquele realizado pela mulher por trás da boa mãe, cuja saída de cena é supostamente fundamental para o florescimento do filho.

Então, o tempo começa a ser medido por meio de um sistema alternativo: não mais os segundos, minutos e horas do mundo adulto que a mãe integrava até há pouco, mas um relógio biológico com mecanismos mais intrincados, com alta propensão tanto a adiantar-se quanto a perder a hora. Do mesmo modo, os eventos não acontecem mais à mãe, e sim ao filho — embora eventualmente, com sorte, eles ocorram a ambos, que compartilham o protagonismo. No diário mantido na gravidez, Jane Lazarre (1997, p. 9, tradução nossa) escreve: “Ocorreu um renascimento de alegria. Senti meu bebê se mover. Acho que será Benjamin ou Rachel”.<sup>81</sup> Mas render-se ao outro não é tarefa fácil, daí que, apesar desses eventos, a mãe nunca se decida a abrir mão totalmente do papel principal em sua narrativa; quando o faz — por amor ou capitulação —, cedo ou tarde retrocede, volta atrás. Ao fim e ao cabo, é sempre a sua própria história que a mãe narradora conta: é ela quem toma as decisões, quem arrisca errar, quem se irrita ou sorri. Daí que Lazarre (1997, p.

---

<sup>80</sup> No original: “The midwife compliments my daughter on her sucking. She is territorial and confident. She knows how to suck better than I know how to be sucked. Bizarrely, I imagine this fact to be the result of some prenatal conspiracy, in which my body was named as the pickup point. *The milk will be in the breast. The midwife will give the signal. You must take the milk every three hours otherwise the supply will dry up. Our agents will be in touch shortly. They will come to the woman's house calling themselves 'health visitors'.*”

<sup>81</sup> No original: “There has been a renaissance of joy. I feel my baby move inside. I think it will be Benjamin or Rachel”.

19, tradução e grifo nossos), ao final da entrada em seu diário, afirme: “Essa é a coisa mais incrível que *eu* já fiz”.<sup>82</sup>

Em meio aos seus momentos intensos como antagonista e à sua breve glória como protagonista, talvez o papel predominante desempenhado pelo filho seja o de coadjuvante. Mas não se trata aqui de um personagem secundário pouco determinante, daqueles discretos, cuja aparição não muda os rumos do enredo nem propicia grandes revelações. O filho também não é uma espécie de Sancho Pança, um escudeiro fiel que representa o contraponto necessário à mãe heroína. Nas histórias de mães e filhos, as tramas são um pouco mais confusas, para dizer o mínimo, e a prole tanto representa quanto viabiliza o deslocamento e a intriga de que a história precisa. Nos termos de *Dom Casmurro*, o filho talvez fosse Escobar; nos termos de *Crime e castigo*, quem sabe ele seria Sônia. E isso porque o filho, embora ceda o protagonismo à mãe, possibilita que qualquer coisa de novo surja na trama; ele representa uma jornada que é também um espelho para os ciclos da vida, o nascimento, o crescimento, o envelhecimento, a morte. A mãe narradora se enxerga nesse espelho, percorre essa jornada e resiste para contar a história.

Há, contudo, uma grande dificuldade com a qual a mãe narradora se depara ao caracterizar e colocar em ação o personagem de seu filho. Ocorre que, de início, há um empecilho bastante primário: não é possível saber quem é o bebê, isto é, o que ele pensa, deseja ou procura comunicar. Como lembra Agamben (2012), o termo “infância”, entendido em seu sentido etimológico, significa “aquele que não fala”. Embora essa infância de que trata o filósofo não seja um estado que se possa delimitar cronológica ou psicossomaticamente, a noção de um sujeito sem fala nos é muito cara aqui, na medida em que ela evidencia, naquele incapaz de articular palavras, a própria possibilidade da palavra. A infância do homem, enquanto esfera da qual a fala está ausente, indicaria precisamente o caráter não natural desta, mas o interessante é que tal infância, ao mesmo tempo, consistiria na possibilidade da fala, da linguagem: “É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o ‘mundo fechado’ do signo e a transformar a pura língua em discurso humano” (AGAMBEN, 2012, p. 67). Se, ao dar à luz, as mães narradoras se deparam com o mutismo característico do que é infante, mostrando-se, por um longo período, incapazes de estabelecer uma comunicação efetiva com esse outro, é também a possibilidade de fala nesse ser sem fala que mobiliza sua própria narrativa. Expliquemos: ao deixar a infância (tomada no sentido

---

<sup>82</sup> No original: “This is the most wonderful thing I've ever done”.

proposto aqui, daquele que não fala), o filho passa a estabelecer uma relação com a linguagem que, apesar de não ser nova para a mãe, devolve a ela, em alguma medida, sua própria fala, sua possibilidade de narrar.

Barthes (2018, p. 62), referindo-se ao *Fort-da* freudiano, escreve: “a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado um paradigma”. Lacan (1995, p. 267) assinala que essa entrada da criança no sistema simbólico é pontual e insuficiente: “Não se pode construir o sistema de relações do significante em toda a sua amplitude em torno do fato de que alguma coisa que se ama está ou não está aí. Não podemos nos contentar com dois termos, precisamos de outros”. Embora precisemos de mais termos, é de fato com a mãe que, nas palavras de Barthes (2018, p. 62), a “linguagem nasce”, por meio dos significantes de presença e ausência. A questão é que, na relação entre mãe e filho, a linguagem é inventada não apenas pela criança, mas também pela mãe.

Já vimos, em alguma medida, como isso aparece nas obras de Cusk e de Lazarre, com destaque para a formulação da segunda, para quem é necessário inventar uma “linguagem da voz de uma mãe”, algo que dê conta tanto de uma nova posição (a de mãe) quanto de uma nova narrativa (aquela da maternidade) e de um novo interlocutor (o filho). A seguir, vamos ver que Cusk nos aponta para essa mesma direção, isto é, no rumo de uma confluência entre a fala do infante e o desenvolvimento da linguagem materna. Mas o fundamental por enquanto é ter em mente que, ainda que as mães tenham saído de seu próprio lugar ausente de fala — sua própria *in-fância* —, elas se deparam com tal âmbito novamente ao lidar com sua prole, com quem a comunicação é, de início, tão difícil. Bem, é claro que há alguma comunicação pelo choro, assim como há notícia de alguma dor e de uma eventual satisfação, entretanto a mãe não sabe sempre quais são as ações que desencadeiam cada uma dessas reações. E, se é assim, como é possível que um personagem como o filho indique caminhos à protagonista? O que a mãe narradora, enquanto protagonista da história que narra, deve fazer com esse coadjuvante a princípio tão relapso e incompreensível? Do que ela precisa, como artífice da palavra, para fazer com que esse sujeito, seu filho e seu personagem, converta-se em uma figura capaz de oferecer algo que não se pareça com um enigma, qual o de um oráculo? Afinal, a história da maternidade, esperamos, não será uma tragédia.

Ora, a mãe narradora, como aliás todo narrador, precisa de tempo. Nesse caso, o tempo da vida — aquele demandado para que o bebê, muito lentamente, adquira qualquer coisa como uma personalidade e aprenda a lidar com uma língua — reflete-se no tempo da narrativa. Há um

desenvolvimento narrativo que parte de uma série de adversidades e desemboca em algum alívio ou identificação, ainda que temporários. Como as autoras narram histórias delas mesmas, acabam se deparando com quem foram e com quem se tornaram, apresentando ao leitor o processo de constituição de uma posição subjetiva. Sabemos que tal posição não é construída exclusivamente nos livros de memórias estudados aqui: ela se dá na convivência com os filhos, na rotina de cuidados e tarefas maternas etc. (BADINTER, 1980). Mas é fato que a construção da posição de mãe se dá narrativamente em *The mother knot* e *A life's work*. O que torna isso possível? Justamente a articulação entre o presente da narração e o passado das autoras — é então que a escrita/narração, a recordação e a constituição de uma posição subjetiva se imbricam.

Embora Lazarre, por exemplo, admita seu amor pelo filho logo nas primeiras páginas de *The mother knot*, é só ao longo do tempo narrativo, com os deslocamentos e mudanças que ele proporciona, que veremos Benjamin, seu filho, crescer e mobilizar nela qualquer coisa como a compreensão necessária para a assunção da posição materna. É só então que o filho assume o papel de coadjuvante em todo o seu potencial. Nesse processo, gostaríamos de chamar a atenção especialmente para a função da linguagem, não em termos formais ou sintáticos, mas puramente como matéria-prima ou possibilidade da narrativa — melhor: como possibilidade de assunção de uma posição narrativamente.

Se a ausência de uma linguagem compartilhada com seu filho dificulta que a mulher assuma a posição (ou a identidade) de mãe logo de início, poderíamos dizer que é no contato com o filho mediado pelos signos que ela finalmente dirige um novo olhar tanto à prole quanto a si mesma. Esse desenvolvimento se dá de maneira muito clara em *A life's work*, em especial em dois momentos: quando Cusk narra uma prática de leitura realizada com sua filha e quando ela trata da releitura de um poema de Coleridge. A leitura realizada junto à filha acontece, de início, de modo um tanto descontraído, pois, em vez de apreciarem o mesmo livro, mãe e filha se entretêm com obras distintas. Enquanto Cusk lê manuais sobre cuidados com crianças, sua bebê, que já consegue sentar-se, está por perto rodeada de livros infantis. Mas, depois de algum tempo, esse arranjo começa a parecer inadequado a Cusk, por isso ela senta a filha em seu colo e as duas percorrem juntas os livros: a mãe mostra à filha os animais e mimetiza os sons que eles fazem. Então, começam a surgir palavras nos livros infantis, palavras que substituem com um “novo vírus” o vírus anterior, composto de mantras de psicólogos e pediatras. Cusk segue lendo e, no exercício de desvendar junto à filha as palavras que aparecem nas páginas, aos poucos ela sente que está

passando por um tipo de mudança, revivendo sua própria aproximação às palavras e às histórias: “Eu começo a reviver em alta velocidade minha própria evolução em direção à linguagem, em direção às histórias. Ler livros para a minha filha reaviva o meu apetite por expressão”<sup>83</sup> (CUSK, 2019a, p. 128, tradução nossa). Em termos metafóricos, é novamente a mãe à cabeceira da cama que temos aqui; a diferença é que, em vez de surpreender seus filhos com aventuras, mistérios e histórias de amor, ela própria é pega de surpresa pela linguagem. Ao ler para a sua filha, a mãe narradora de Cusk vê a sua relação com a linguagem se modificar, mas não para retornar ao que era antes da gravidez, e sim para chegar a um outro ponto:

Como alguém visitando velhos refúgios depois de uma ausência, eu leio livros que já havia lido antes, livros que eu amo, e quando faço isso eu os encontro mudados: eles dão a impressão de ter contido o tempo todo o que eu fui embora aprender. [...] Será verdade que é preciso experienciar para entender? Eu sempre neguei essa ideia, mas no que diz respeito à maternidade, ao menos para mim, esse parece ser o caso. Eu leio como se estivesse lendo cartas dos mortos, cartas endereçadas a mim, mas há muito não abertas; como se ao ler eu estivesse trazendo de volta o passado perdido, vivendo-o novamente como eu gostaria de viver todos os dias da minha vida novamente, de maneira perfeita e sem mal-entendidos (CUSK, 2019a, p. 128, tradução nossa).<sup>84</sup>

É o exercício da leitura e o compartilhamento de uma linguagem o que promove tanto o encontro da mãe com a filha quanto o seu reencontro com as histórias. E voltar à literatura após a maternidade é descobrir que havia lá algo diferente do que se pensava. Essa descoberta fica muito evidente quando Rachel Cusk escreve sobre sua releitura de “Frost at midnight”, poema de Samuel Taylor Coleridge.

Esse poema sempre foi, Cusk revela, um de seus favoritos, entretanto ela nunca havia se dado conta da presença de um bebê nos versos iniciais: “Meu filho embalado dorme pacificamente”,<sup>85</sup> escreve Coleridge (*apud* CUSK, 2019a, p. 145, tradução nossa). Ao reler o poema após tornar-se mãe, Cusk tanto percebe a criança quanto se impressiona com a capacidade do poeta de se dedicar à escrita com um bebê por perto, ainda que este seja, como ela mesma

<sup>83</sup> No original: “I begin to relive at high speed my own evolution towards language, towards stories. Reading books to my daughter revives my appetite for expression”.

<sup>84</sup> No original: “Like someone visiting old haunts after an absence I read books that I have read before, books that I love, and when I do I find them changed: they give the impression of having contained all along everything that I have gone away to learn. [...] Could it be true that one has to experience in order to understand? I have always denied this idea, and yet of motherhood, for me at least, it seems to be the case. I read as if I were reading letters from the dead, letters addressed to me but long unopened; as if by reading I were bringing back the vanished past, living it again as I would like to live every day of my life again, perfectly and without misunderstanding”.

<sup>85</sup> No original: “My cradled infant slumbers peacefully”.

admite, um “bebê bem-comportado”.<sup>86</sup> Relendo o poema, ela se dá conta de que vinha esperando pelo fim dos eventos da maternidade, de que desejava o sossego que se seguiria à tormenta e que lhe permitiria seguir com sua vida: “Eu vinha esperando, me dou conta, voltar, retornar ao pensamento, à beleza e ao sentido, e quando leio ‘Frost at midnight’ é ligeiramente doloroso, como se o sangue estivesse retornando a um membro dormente”<sup>87</sup> (CUSK, 2019a, p. 146, tradução nossa). Contrapondo-se a esses anseios, o poema de Coleridge lhe fala qualquer coisa “sobre sentar-se imóvel, sobre o modo como as crianças agem como âncoras no corpo e eventualmente na mente”<sup>88</sup> (CUSK, 2019a, p. 146, tradução nossa).

Em entrevistas recentes, é recorrente que Rachel Cusk mencione as táticas que desenvolveu para conseguir conciliar a escrita com o cuidado demandado pelas filhas, e também que comente a relativa liberdade que conquistou nos últimos anos com a saída de ambas de casa (RACHEL..., 2019). A longo prazo, portanto, a tormenta provocada pela maternidade foi de fato apaziguada, mas o que a mãe narradora de *A life's work* parecia esperar era uma calmaria mais imediata, um marasmo a curto prazo semelhante àquele que caracterizava sua vida anterior. É o poema de Coleridge — mais especificamente a descoberta do bebê nesse poema — que revela a ela a impossibilidade de realização desse desejo: seu bebê não irá embora, ele ficará ali qual uma âncora a prendê-la, exigindo estabilidade e constância.

Mais do que isso, “Frost at midnight” indica a Cusk que o amor daquele pai por aquele filho representa uma espécie de reparação, restituição: um espaço novo e um ponto de onde a vida passada pode ser observada com segurança. Segundo ela, “para um escritor, tal amor pode representar a obtenção da autoridade narrativa sobre a vida em si”<sup>89</sup> (CUSK, 2019a, p. 147, tradução nossa), na medida em que o poeta pode contemplar por meio da imaginação as diferentes fases da vida de seu filho e, assim, “confinamento se converte em liberdade, feiura, em beleza: a paternidade é redentora, transformadora, criativa”<sup>90</sup> (CUSK, 2019a, p. 147, tradução nossa). Justamente aí a linguagem e a paternidade (ou a maternidade) se entrelaçam, conformando uma nova linguagem, uma que dá conta não apenas da autoridade — ou impostura — dos pais, mas do amor e da vida que ganham contorno nos filhos. Se Jane Lazarre chama essa linguagem de

<sup>86</sup> No original: “a well-behaved baby”.

<sup>87</sup> No original: “I have been waiting, I realise, to come back, to return to thought and beauty and meaning, and when I read ‘Frost at Midnight’ it is slightly painful, as if blood were returning to a numbed limb”.

<sup>88</sup> No original: “about sitting still, about the way children act as anchors on the body and eventually the mind”.

<sup>89</sup> No original: “For a writer such a love can represent the attainment of narrative authority over life itself”.

<sup>90</sup> No original: “Confinement becomes freedom, ugliness beauty: parenthood is redemptive, transformative, creative”.

“linguagem da voz de uma mãe”, Cusk (2019a, p. 148, tradução nossa) vai afirmar que é nela que o “amor encontra uma voz”.<sup>91</sup> Ainda tratando do poema de Coleridge, ela escreve:

O poema dele está escrito no presente do infinitivo: descreve um momento, rodeado, por implicação, por outros momentos, por ruído e desordem. Talvez momentos, agora, sejam tudo que existe. Mas esse é um momento ao qual ele traz seu dom, que é a linguagem, um momento no qual seu amor encontra uma voz (CUSK, 2019a, p. 148, tradução nossa).<sup>92</sup>

Se no poema de Coleridge temos um pai que encontra uma voz para o amor por seu filho, em *A life's work* nos deparamos com uma mulher que descobre em si, por meio da leitura e da narrativa, uma mãe. Ou seja, a transformação de mulher em mãe à qual Cusk se refere no prefácio ao livro está implícita na “descoberta” que ela faz da criança no poema de Coleridge.

Antes do final de *A life's work*, Cusk nos dá notícia de outra mudança: ela percebe que, com o passar do tempo, sua filha adquiriu mais independência, separou-se efetivamente dela, o que gera tanto alívio quanto estranhamento e indecisão. Para nossa discussão, o mais interessante é que essa separação passa pela aquisição da fala pela criança:

[...] de início eu considero essa mudança um alívio, como se todo esse tempo eu estivesse falando um idioma estrangeiro e enfim pudesse retornar à minha língua nativa. Mas, de fato, ela [a filha] não esteve esperando todo esse tempo meramente para falar comigo: sua habilidade de se relacionar com outras pessoas cresceu, como tentáculos, para fora do invólucro daquilo que ela já se tornou. Quando nós finalmente somos capazes de conversar, eu a encontro decidida, totalmente formada, já fora do alcance da persuasão. Meu relacionamento com ela é como meu relacionamento com qualquer um: ele assume a forma de uma busca por unidade, uma unidade perdida, mas que assombra com a perspectiva de sua recaptura. [...] Quando estamos sentadas no sofá assistindo a desenhos, eu coloco um braço em torno dela, que o sacode com irritação. Minutos depois ela coloca uma pequena e roliça mão consoladoramente no meu joelho. Nenhuma de nós diz nada. Nós somos como amantes desajeitados, como duas pessoas, quaisquer idosos, desastrosamente compartilhando o montante habitual de emoção humana. Em momentos como esse eu sinto como se tivesse sobrevivido ao que as apólices de seguro descrevem como um ato de Deus, um furacão, uma inundação. Ele rugiu em torno de mim ameaçando destruição e depois desapareceu, deixando silêncio e um mundo coberto de coisas quebradas, um mundo que eu pacientemente conserto, perguntando-me o que eu posso salvar, se seria melhor começar de novo (CUSK, 2019a, p. 215-216, tradução nossa).<sup>93</sup>

<sup>91</sup> No original: “love finds a voice”.

<sup>92</sup> No original: “His poem is written in the present tense: it describes a moment, surrounded, by implication, by other moments, by noise and disarray. Perhaps moments, now, are all there is. But this is a moment to which he brings his gift, which is language, a moment in which his love finds a voice”.

<sup>93</sup> No original: “[...] at first I find this change relieving, as if I had been speaking a foreign language all this time and could at last revert to my native tongue. But in fact, she has not been waiting all this time merely to speak to me: her ability to relate to other people has grown, like tentacles, out of the body of what she has already become. When finally we are able to converse, I find her decided, fully formed, already beyond the reach of persuasion. My relationship with her is like my relationship with anybody: it takes the form of a search for oneness, a oneness lost but haunting with the

Com essa nova disposição dos afetos e com a possibilidade de encarar o relacionamento com a filha como o relacionamento com qualquer outra pessoa, a maternidade ganha novas dimensões, deixa de parecer um trabalho em tempo integral e se assemelha mais a um trabalho a ser realizado em períodos específicos, fora dos quais a mãe está livre. E a filha não é excluída dessa liberdade: ela é “algo novo que vai sendo adicionado, gota a gota, à soma do que eu sou”<sup>94</sup> (CUSK, 2019a, p. 215, tradução nossa).

\*\*\*

Resta agora uma pergunta muito difícil: que linguagem é essa de que falam tanto Rachel Cusk quanto Jane Lazarre? O que a caracteriza? Basta que a mãe tome a palavra para que se produza a linguagem da voz de uma mãe, para que seu amor encontre uma voz? Até aqui, já fornecemos algumas respostas a essas questões, mas falta acrescentar ao menos mais uma. Começemos assim: ao fim de *The mother knot*, Jane Lazarre coloca em cena duas figuras aparentemente contraditórias que expõem seus argumentos a favor e contra a maternidade na tentativa de persuadir a autora. Elas são como as figuras do diabo e do anjo que aparecem nos ombros dos personagens de desenhos animados. De um lado, está aquela que Lazarre denomina *dark lady*, racional, independente e articulada; de outro, está a mãe, metafórica, contadora de histórias, confiante em sua capacidade de tolerar a dor. A batalha que ambas travam diz respeito à possibilidade de Lazarre ter um segundo filho. Naturalmente, *dark lady* se posiciona contrariamente a uma segunda gravidez: “Grandes mulheres raramente foram mães”,<sup>95</sup> ela sentencia (LAZARRE, 1997, p. 146, tradução nossa). A figura da mãe retruca: “Você é romântica e sentimental [...]. Uma mãe pode ser qualquer tipo de pessoa, grandiosa ou ordinária, dada à moderação ou à intensidade”<sup>96</sup> (LAZARRE, 1997, p. 146, tradução nossa). O debate entre as duas chega a um desfecho quando a narradora, ao ouvir um

---

prospect of its recapture. [...] Sitting on the sofa with her watching cartoons, I put an arm around her and she shakes it irritably. Minutes later she places a small, plump hand consolingly on my knee. Neither of us says anything. We are like awkward lovers, like two people, any old people, clumsily sharing the regular cup of human emotion. In such moments I feel as though I have survived what insurance policies refer to as an act of God, a hurricane, a flood. It roared around me threatening destruction and then vanished, leaving silence and a world strewn with broken things, a world I patiently repair, wondering what I can salvage, whether I'd be better off just starting again”.

<sup>94</sup> No original: “something new that is being added, drop by daily drop, to the sum of what I am”.

<sup>95</sup> No original: “great women have so rarely been mothers”.

<sup>96</sup> No original: “You are romantic and sentimental [...]. A mother can be any sort of person, great or ordinary; given to moderation or intensity”.

comentário, fica surpresa ao descobrir que ele fora proferido não pela mãe, mas pela *dark lady*: ambas estavam se confundindo, seus argumentos, se sobrepondo.

“Eu vou ajudá-la com a dor, estou acostumada a ela”, disse uma voz que imaginei ser a da mãe. Mas quando olhei para cima era *dark lady* quem estava falando. Ela estava me olhando compassivamente e, em seguida, fez uma coisa chocante. Ela começou a puxar a pele do seu rosto [...] a máscara estava sendo retirada, o lustroso cabelo escuro com ela, e, parada à minha frente, suada e fraca devido à sua performance, estava a mãe. Eu nem precisava olhar para onde a mãe havia estado, pois eu sabia agora o que elas estavam fazendo. Mas, não desejando privá-las do seu grande final, eu olhei, e onde a mãe estivera [...] estava *dark lady* (LAZARRE, 1997, p. 147-148, tradução nossa).<sup>97</sup>

Era a mãe quem, disfarçada de *dark lady*, tentava persuadir a narradora a não ter mais um filho, e era *dark lady* quem, sob a máscara da mãe, expunha as “alegrias da maternidade”, para lembrar Buchi Emecheta. A confusão entre essas duas figuras indica, em última instância, que os desejos de ambas se emaranham: o que esperaríamos da mãe, é *dark lady* quem nos oferece, e vice-versa. Além disso, tal confusão evidencia que uma figura contém a outra, ou ainda que as duas são uma e a mesma coisa — mãe e, ao mesmo tempo, todo o resto. Se a maternidade é, como vimos reiteradamente aqui, indissociável da ambivalência, não seria possível uma linguagem da voz de uma mãe livre de contradições, e foi precisamente a essa conclusão que Lazarre chegou em *The mother knot*, oferecendo-nos uma descrição muito interessante do que seria a sintaxe materna. Em dado momento do livro, a narradora nos conta que conheceu outra mulher com dilemas parecidos com os seus e que juntas elas aprenderam uma lição muito importante: “Nós aprendemos a esperar que as sentenças tenham sempre duas partes, a segunda parecendo contradizer a primeira, a unidade residindo apenas em nossa crescente habilidade de tolerar a ambivalência — porque isso é que é amor materno”<sup>98</sup> (LAZARRE, 1997, p. 70, tradução nossa).

Lazarre, já mencionamos aqui, desenvolveu ao longo de sua vida uma relação muito íntima com a escrita, valendo-se dela, em grande medida, para dar nome e sentido às coisas que lhe acontecem. Não surpreende, portanto, que ela tenha encontrado uma maneira de traduzir

<sup>97</sup> No original: “I will help you with the pain, I am used to it”, said a voice which I assumed to be the mother's. But when I looked up it was the dark lady who was speaking. She was looking at me kindly and then she did a shocking thing. She began to pull on the skin of her face [...] the mask was coming off, the lustrous dark hair with it and, standing before me, sweating and weak from her performance, was the mother. I hardly needed to look over to where the mother had been standing, for I knew now what they had been up to. But not wishing to rob them of their final curtain I looked, and where the mother had been [...] stood the dark lady”.

<sup>98</sup> No original: “We learned always to expect sentences to have two parts, the second seeming to contradict the first, the unity lying only in our growing ability to tolerate ambivalence — for that is what motherly love is like”.

sintaticamente o aspecto que considera mais representativo da maternidade, a ambivalência. A vontade de doar-se ao filho contrapõe-se à exaustão de atender às suas demandas incessantes; a alegria pela vida do bebê entra em conflito com o desespero pela perda do eu pré-materno; a satisfação por ter um filho é obnubilada pela sensação de não ter ideia do que fazer. Textualmente, essas oposições convertem-se em orações coordenadas adversativas:

“Eu os amo e tudo mais, mas eu os odeio”, ela dizia. “Eu morreria por ele”, eu enfatizava. “Todos aqueles filmes sobre mães correndo na frente de caminhões e balas para salvar seus filhos são verdadeiros. Eu preferiria morrer do que perdê-lo. Acho que isso é amor” [...] “mas ele destruiu a minha vida e eu vivo apenas para encontrar um jeito de pegar ela de volta”. Eu terminei devagar, pois, sem a segunda parte da frase, a primeira parte era uma mentira hipócrita — uma mentira com a qual juramos acabar (LAZARRE, 1997, p. 69-70, tradução nossa).<sup>99</sup>

Para Lazarre, ser mãe implica ser capaz de aceitar e lidar com a ambivalência. Do mesmo modo, narrar a maternidade exige ser capaz de dobrar a língua, contradizer-se, voltar atrás, articular orações. Nem Lazarre, nem Cusk escrevem frases correspondentes a epifanias, isto é, escrevendo, elas não topam com frases epifânicas que lhes delatam sua mudança de posição e lhes anunciam que veem a si mesmas, finalmente, como mães. Todavia, essas escritoras certamente nos apresentam, além de um desenrolar específico de eventos, como vimos, algumas soluções formais que procuram dar conta da experiência da maternidade e da posição assumida pelas mães que aceitam a ambivalência. Lazarre faz isso por meio de observações sobre a sintaxe. Cusk, por sua vez, remete ao tempo cíclico e repetitivo da maternidade por meio de frases longas, da retomada de temas ao longo do livro e da organização não cronológica do seu texto. De um jeito ou de outro, as duas autoras narram seu processo de reconhecimento como mães. Em certo sentido, é como se a chegada de seus filhos as levasse a deslocamentos e realocações em seu processo de escrita e em seu texto mesmo: muda o léxico, multiplicam-se as orações adversativas, e a linguagem, como o bebê no poema de Coleridge, ganha ares de novidade.

Desenvolver qualquer coisa como uma linguagem materna não é o mesmo que ser capaz de responder à pergunta sobre o que é ser mãe, mas isso não impede Cusk e Lazarre de assumirem uma posição materna nem de continuarem repetindo essa questão. Lembrar a maternidade e narrá-

---

<sup>99</sup> No original: “‘I love them and everything, but I hate them’, she would say. ‘I would die for him’, I emphasized. ‘All those movies about mothers running in front of trucks and bullets to save their children are true. I would much prefer to die than lose him. I guess that’s love’ — I winced and we both laughed — ‘but he has destroyed my life and I live only to find a way of getting it back again’. I finished slowly, for without the second part of the sentence, the first part was a treacherous lie - a lie we had sworn to be done with”.

la, escrever sobre ela, são os movimentos que viabilizam a identificação com a figura da mãe. Como lembra Assmann (2011, p. 53), existe um “interesse pela memória como provedora de respostas sobre a própria origem e identidade”, o que fica evidente em uma escrita memorialística como a das autoras estudadas aqui. Klinger, por sua vez, pontua que os relatos autobiográficos giram em torno da “ideia da vida como devir e transformação”, pressupondo sempre “uma mudança interna do narrador” (KLINGER, 2006, p. 15). Daí que possamos falar de *A life's work* e *The mother knot* como narrativas sobre a transformação de mulheres em mães.

Sabemos que, por meio da associação e da organização das palavras da língua, o escritor imprime uma ordem ao mundo e formula algo novo. Ademais, aquele que escreve, ao mesmo tempo que deixa seus rastros na página, emprestando qualquer coisa de si às palavras que registra, constrói, com essas mesmas palavras, um novo lugar para si, um território que pode habitar. Freud ([19--] *apud* PETIT, 2019, p. 47) via na escrita “a casa da habitação, o substituto do corpo materno, essa primeiríssima morada cuja nostalgia persiste provavelmente para sempre”. Ora, e o que faz o corpo materno senão oferecer o espaço e os meios para a constituição individual? A escrita, tomada nessa chave, é o lugar de constituição do eu: quando assume o risco de atribuir alguma ordem ao mundo, o escritor compromete a si mesmo nessa empreitada. Como Barthes (2007, p. 15) sumariza, “a linguagem humana é sem exterior”. Sendo o próprio sujeito tomado pela linguagem, não é possível que ele pratique a escrita, esse exercício cujo cerne é o jogo com a língua, sem mobilizar a si mesmo.

Logo, se Jane Lazarre e Rachel Cusk constituem sua posição como mães narrativamente, é porque o exercício da escrita permite que elas encontrem um novo lugar, desenvolvam uma linguagem que dê conta daquilo que se tornaram após a chegada de seus filhos. Como vimos, Cusk fala de uma linguagem em que o amor encontra a sua voz, mas talvez pudéssemos estender um pouco essa definição para que ela abarque também a ambivalência evidenciada na construção sintática proposta por Jane Lazarre. Nesse caso, a fórmula da linguagem materna poderia ser uma fórmula não de amor, mas de ambivalência.

### 4.3 PRODUZIR CENTELHAS

*Porque uma mulher braba  
não é uma mulher boa*  
(Angélica Freitas, “Uma mulher limpa”)

No poema do qual tomamos emprestada a epígrafe desta seção, a poeta contrapõe a mulher braba à mulher mansa, a mulher suja à mulher limpa, a mulher feia à mulher bonita e assim por diante, desdobrando em pares de opostos o que seria uma mulher reprochável e o que seria uma desejável. Embora possa soar simplista, essa mesma lógica se aplica à contraposição entre a mãe do mito, perfeita e valorosa, e as mães “reais”, falhas e censuráveis. O que uma simplificação como essa perde de vista é justamente o que procuramos demonstrar aqui: a coexistência dos extremos, a problematização da experiência materna, a existência de uma linguagem marcada pela ambivalência.

Sabidamente, a ambivalência é a existência simultânea de tendências ou sentimentos contraditórios em um mesmo sujeito, em relação a um mesmo objeto (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). Ela é constituída, portanto, pela indecidibilidade. Por isso mesmo, é tentador dizer que o sujeito, quando tomado pela ambivalência, está em cima do muro: incapaz de decidir para qual lado dirigir-se, ele se encontra em um impasse. Contudo, se considerarmos mais detidamente a situação, perceberemos que a imagem mais adequada não é bem essa. Em vez de um sujeito em cima do muro, imobilizado pela hesitação, o que se tem na ambivalência é movimento. O sujeito desce e sobe do muro — vai ora para um lado, ora para o outro. Precisamente por implicar dinâmica, e não imobilidade, a ambivalência é potencialmente produtiva, como veremos.

O termo “ambivalência” foi empregado originalmente, no contexto da psiquiatria, por Eugen Bleuler, sendo mais tarde retomado por Freud e diversos de seus seguidores (PARKER, 1997). Recuperar alguns momentos da abordagem psicanalítica à ambivalência pode ser interessante para compreendermos em que medida esse conceito se aplica à maternidade e, em última instância, o que as mães podem fazer com ele. Além disso, a discussão que se segue servirá para retomarmos alguns pontos abordados no início deste trabalho, com sorte evidenciando a articulação entre eles e nossas últimas considerações.

Freud trata inicialmente da ambivalência, ainda que sem denominá-la, na primeira década do século XX. Já em 1912, em “A dinâmica da transferência”, ele utiliza a palavra “ambivalência” para designar a “presença de manifestações afetivas opostas no indivíduo, tanto em termos de

normalidade quanto como uma característica intrínseca à psicose” (LUCAS, c2023, n.p.). Em sua produção posterior, Freud irá manifestar, nos termos de Parker (1997, p. 34), “ambivalência em relação à ambivalência”, isto é, irá encará-la por vezes de modo positivo e por vezes de maneira negativa. Como lembra Parker (1997), em dado momento ele postula o seguinte:

Sem dúvida é algo distante de nosso entendimento e nossa sensibilidade juntar de tal maneira o amor e o ódio, mas a natureza, trabalhando com esse par de opostos, logra manter o amor sempre alerta e fresco, para garanti-lo contra o ódio que por trás o espreita. É lícito dizer que os mais belos desdobramentos de nossa vida amorosa se devem à *reação* contra o impulso hostil que sentimos em nosso peito (FREUD, 2010c, p. 245, grifo do autor).

A interação entre o amor e o ódio, portanto, pode ser positiva para Freud. Em vez de dominar e obscurecer o amor, o ódio possibilita que ele se renove e que se manifeste reiteradamente. Apesar de considerações como essa, em outros momentos Freud chega a afirmar que a contradição que caracteriza a ambivalência é uma herança arcaica a ser superada (PARKER, 1997). Essa indecisão a respeito da ambivalência aparece também na obra de outros psicanalistas. Winnicott é um exemplo incontornável, em especial porque ele nos permite tratar não apenas da ambivalência, mas da ambivalência materna. Em “O ódio na contratransferência”, ele formula uma ideia que ainda causa mal-estar em muitos contextos: “As mães odeiam os filhos desde o início” (WINNICOTT, 1979 *apud* PARKER, 1997, p. 85). Esse comentário famoso é lembrado por Rachel Cusk (2019a, p. 83, tradução nossa) em *A life's work*:

D. W. Winnicott, o excêntrico mas reverenciado pediatra e psicanalista dos anos 1940, notoriamente proclamou que todas as mães odeiam seus bebês “desde o início”. Ele não queria dizer que elas não os amavam; apenas que também os odiavam. A “boa” mãe é em parte a projeção desse ódio, esterilizando sua ambivalência e seus sentimentos de violência e deslocamento, e mantendo seus impulsos de abandono em pequenos frascos fechados a vácuo.<sup>100</sup>

Winnicott, além de reconhecer o ódio das mães, formula o conceito de “mãe suficientemente boa”, por meio do qual designa tudo o que uma mulher precisa ser para a sua prole: não perfeita, não irretocável, mas suficientemente boa (WINNICOTT, 2020). A coexistência dessas duas formulações leva Cusk a pontuar que, para ser uma mãe suficientemente boa, é necessário

---

<sup>100</sup> No original: “D. W. Winnicott, the eccentric but revered pediatrician and psychoanalyst of the 1940s, famously proclaimed that all mothers hate their babies ‘from the word go’. He didn’t mean that they didn’t love them; just that they hated them too. The ‘good’ mother is in part the projection of this hatred, sterilising away her ambivalence, her feelings of violence and displacement, keeping her urges to abandonment in tiny, vacuum-sealed jars”.

contornar o ódio, lidar com ele. Desse ponto de vista, não há necessariamente uma contradição entre o ódio e a mãe suficientemente boa. Parker (1997, p. 85), entretanto, considera que há incongruências entre os dois conceitos winnicottianos:

A discrepância entre esta mãe [suficientemente boa] e a mãe que odeia desde o início reflete o problema que a psicanálise tem com a função materna. Por um lado, a sugestão é de que a mãe se encontraria inevitavelmente sob o jugo de impulsos inoconscientes e infantis que são incontroláveis e, com frequência, destrutivos. Por outro lado, as conceituações psicanalíticas de bem-estar exigem das mães a capacidade de cuidar dos filhos de modo controlado, construtivo e moderador.

Isso que Parker chama de “capacidade de cuidar dos filhos de modo controlado, construtivo e moderador” envolveria o apagamento do ódio. Assim, as mães não aprenderiam a aceitar a ambivalência de seus sentimentos pelos filhos, não fariam nada de produtivo com ela, mas simplesmente a “apagariam”: seu objetivo seria livrar-se do ódio e agir como se apenas o amor existisse. Quando aplicada a um contexto social mais amplo, a demanda de esconder a ambivalência tem uma série de repercussões, como estamos vendo aqui. Ao menor sinal de desconforto ou insatisfação diante das demandas da maternidade, as mães podem ser acusadas de cruéis, desnaturadas ou insensíveis. A elas também costuma ser atribuída a culpa pelo que supostamente deu errado com seus filhos. Em um estudo de mais de cem artigos sobre doenças publicados nos anos 1970, por exemplo, pesquisadores verificaram que, em plena segunda onda feminista, nos textos “em que se mencionavam as causas da patologia, quase sempre as mães figuravam” (PARKER, 1997, p. 32).

Escrevendo em meados dos anos 1990, Parker (1997) apresenta um cenário pouco otimista. No âmbito da psicanálise, os estudos partiam quase sempre do ponto de vista do bebê, não do da mãe. Já no espectro social mais amplo, havia uma clara dificuldade de encarar e admitir a ambivalência materna: “A cultura em que vivemos desempenha um papel na produção da dificuldade, praticamente proibindo o tipo de discussão plena e de análise que revelaria a contribuição oculta que a ambivalência materna pode dar ao exercício criativo da maternidade” (PARKER, 1997, p. 18).

Entendemos agora com ainda mais clareza em que contexto *A life's work* foi publicado, bem como o que ficara até então de legado da produção das autoras da segunda onda, como Jane Lazarre, algo de que já tratamos aqui. Mas o mais interessante das considerações de Parker (1997) é a constatação do potencial criativo da ambivalência materna, potencial que, com algum esforço,

podemos entrever também nos comentários de Freud sobre a reação ao ódio que mantém o amor fresco. Para Parker (1997), o que interessa não é tanto a interação entre o amor e o ódio e seus possíveis produtos, mas a produtividade que se pode obter da própria apropriação e consciência da ambivalência. Em outras palavras, quando a ambivalência deixa de ser um problema — e o ódio deixa de ser um empecilho à maternidade —, o que depende em larga medida de respaldo social, a mãe pode aceitá-la e, em vez de tentar inutilmente combatê-la, fazer alguma coisa com ela. O que está em questão aqui é a capacidade da ambivalência de mobilizar a mãe. “A ambivalência, em si mesma, não é significativamente o problema; a questão principal é o modo como uma mãe administra a culpa e a angústia provocadas pela ambivalência” (PARKER, 1997, p. 23).

Parker (1997, p. 39) ressalta que “entre os psicanalistas e psicoterapeutas contemporâneos [lembramos que ela escreve nos anos 1990] ainda existem aqueles que consideram a ambivalência um ‘fator de risco’ e um fracasso no sentido de adquirir uma ‘personalidade plenamente materna’”. Em contraposição a essas noções, mães narradoras como Lazarre e Cusk apresentam uma nova compreensão do que seria uma “personalidade plenamente materna”: tal personalidade não existe sem ambivalência. A ideia de que a mãe compõe uma unidade com o filho, de que ela só sente afeto e desejo de proximidade, pode ser então substituída pela compreensão de que “os momentos de satisfação afetuosa com os filhos, descritos pelas mães, frequentemente se fundamentam no sentimento de uma *atividade* mundana compartilhada, e não num envolvimento mútuo intenso” (PARKER, 1997, p. 69). É precisamente isso que vimos em Lazarre e Cusk: passada a avalanche das primeiras demandas dos bebês, que evidencia com clareza a ambivalência da relação mãe-filho, o que resta e o que dá prazer à mãe, o que a faz sentir-se como tal, é a mutualidade, não a unidade.

Se por um lado a ambivalência pode conduzir a um “desejo de não saber”, já que admitir a existência de sentimentos negativos pela prole não é uma tarefa fácil em uma sociedade que ainda valoriza amplamente a mãe do mito, por outro lado, quando reconhecida, ela incentiva as mães a se empenharem para conhecer seus filhos, na medida em que isso pode auxiliá-las a lidar com seus sentimentos. Assim, o desejo de lidar com a ambivalência e o sofrimento decorrente dela pode levar as mães à reflexão. É nesse sentido que “a ambivalência provê a dinâmica da maternidade criativa: impulsos de dar, compreender, construir, sanar, *semelhantes a centelhas*” (PARKER, 1997, p. 128, grifo nosso).

Os dois livros sobre os quais nos debruçamos aqui são justamente o resultado do potencial criativo da ambivalência, são como as centelhas de que fala Parker. Eles só foram escritos porque

o acontecimento da maternidade não é óbvio como postula o mito, e a relação mãe-filho não “é a mais perfeita, mais livre de ambivalência de todas as relações humanas”, como supunha Freud (2010a, p. 292). Tratando das canções que embalam o sono dos bebês, Parker (1997) lembra que muitas delas são sádicas, isto é, narram histórias cruéis ou tratam de personagens assustadores (o exemplo clássico em português é o “boi da cara preta”). Se a princípio poderia parecer insensível dar voz a essas canções, quando encaramos a situação considerando a descarga criativa implicada nela, notamos, com Parker (1997, p. 92), que “o ato de cantar canções sádicas ilustra não apenas o modo de restringir com segurança o ódio, mas ainda o modo como a insuportável coexistência do amor e do ódio pela criança empurra continuamente a mãe para o ato criativo de buscar soluções reparadoras”. Embalar o sono com músicas, inventar brincadeiras e escrever sobre a dinâmica da maternidade, entre inúmeras outras atividades, são mecanismos criativos por meio dos quais as mães refletem e reinventam a si mesmas e a sua relação com os filhos.

Nestas páginas, procuramos explorar a hipótese de que as mães narradoras não se reconhecem como mães apenas ao dar à luz, mas constroem sua posição em relação aos filhos por meio de uma série de processos e recursos, entre os quais figuram suas narrativas sobre a maternidade. Como vimos, tais narrativas põem em cena, de um modo ou de outro, a circularidade dos primeiros tempos da relação entre a mãe e seu bebê, as metáforas que permeiam o imaginário da mãe (a prisão, a guerra, o inquietante), o seu ímpeto de “dar nome às coisas” e a construção de uma sintaxe própria à maternidade, que não necessariamente se restringe ao nível da sentença, mas se estende ao corpo do texto. Tornar-se uma mãe, Lazarre e Cusk descobrem ao ter filhos, não é algo que simplesmente acontece a uma mulher após ela dar à luz. Para ser mãe, a mulher precisa contar uma história (a si mesma e também ao outro), produzir uma centelha, que será tanto mais verdadeira quanto menos negar a ambivalência.

Em que consiste o amor da mãe e como ele se contrabalança com o ódio materno? Essa pergunta, junto àquela sobre a transformação de uma mulher em uma mãe, é o que mobiliza as narrativas de Cusk e Lazarre. Já vimos que não são exatamente conclusões peremptórias o que essas narradoras nos oferecem. Mas é no empenho de recuperar nos liames da memória a história de uma maternidade marcada pela ambivalência e de dar sentido a ela que as autoras escrevem. Se há uma jornada que seus textos põem em cena, é aquela que conduz as narradoras ao rastro, mas nunca ao domínio, de respostas definitivas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O OPOSTO DO FIM

*Percebi [...] que meu princípio primordial na criação da minha filha havia sido simplesmente fazer com ela o oposto do que tinham feito comigo. Eu era boa em encontrar esses opostos [...]. Mas algumas coisas não têm um oposto — elas precisam surgir do nada. Talvez seja esse o limite da sinceridade, Jeffers, esse lugar onde é preciso criar algo novo, sem relação com o que havia antes [...].*  
(Rachel Cusk, *Segunda casa*)

Há quem diga que é mais fácil começar do que terminar uma história. Quando se trata de encerrar, a dificuldade parece ser identificar o ponto em que se deve parar, o ponto que deve ser o último. Não haveria sempre mais a dizer? É curioso que tanto *The mother knot* quanto *A life's work* terminem com as narradoras se deparando com outras mães e seus filhos.

No avião em que viaja com a família, Lazarre vê uma mulher grávida e, a partir daí, sua imaginação entra em ação para conjecturar como seria ter mais um filho e para investigar o que há, afinal, de essencial na experiência da maternidade e da gravidez, pois há algo que a atrai naquela passageira: “O que era a beleza que eu continuava notando no seu rosto, o que era a majestade sem graça de seus passos?”<sup>101</sup> (LAZARRE, 1997, p. 148, tradução nossa). A autora não formula precisamente uma resposta, mas se dá conta de que aquela mulher não se sente feliz nem plena; sabe “apenas que ela continua”<sup>102</sup> (LAZARRE, 1997, p. 148, tradução nossa) e que aprenderá, ao longo dos anos, a expressar amor quando sentir ódio e cansaço, com a distinção entre essas emoções se nublando mais cedo ou mais tarde. A mãe, Lazarre conclui, é apenas um soldado de infantaria, alguém que mata e é morto: “Nada exceto o sangue é garantido”<sup>103</sup> (LAZARRE, 1997, p. 149, tradução nossa). Mas ela própria, a narradora de *The mother knot*, ainda assim não abre mão da maternidade, tanto que acaba decidindo ter um segundo filho, como já sabíamos desde o início do livro.<sup>104</sup> Dirigindo-se a um espectador imaginário, ela diz:

Sim, eu vejo as crianças. Elas estão me cegando. Elas dançam um círculo de cordas ao meu redor, prendendo os meus braços à minha barriga [...]. Não ouse apontar as crianças para mim, não a menos que elas tenham cagado fitas douradas e bolas verdes e fedorentas de cólica nas suas mãos ressecadas. [...] Só quando você tiver cometido tantos erros a ponto de ver seu nome na lista dos Assassinos de Crianças Arruinadas bem ao lado do

<sup>101</sup> No original: “What was the beauty I kept noticing in her face, what was the graceless majesty of her stride?”.

<sup>102</sup> No original: “only that she continues”.

<sup>103</sup> No original: “Nothing but the blood is certain”.

<sup>104</sup> Lazarre abre *The mother knot* narrando o nascimento de seu segundo filho.

meu. A outra única alternativa considerável são casas separadas. Você na sua. As crianças na minha (LAZARRE, 1997, p. 149, tradução nossa).<sup>105</sup>

Nessas últimas considerações de Lazarre, fica evidente que um aprendizado foi obtido, que algo foi assimilado: há alguma coisa que ela sabe e que a jovem mulher grávida no avião parece não saber ainda — alguma coisa que diz respeito à dor, mas também ao amor implicado na maternidade. No final de *A life's work*, uma situação parecida se apresenta. Enquanto faz compras, a narradora avista uma jovem mãe com seu bebê e a avó da criança; são, portanto, três gerações de uma família reunidas. Atraída pelo choro incessante do bebê, Cusk começa a prestar atenção na cena e faz uma série de suposições sobre o que se passa, revelando menos o que as personagens efetivamente pensam ou fazem e mais o que ela própria sente. Segundo a narradora, a mãe do bebê insiste na incursão sem se render ao choro do filho pois para ela o passeio e as compras são um teste, um exercício cujo objetivo é evidenciar que, apesar da maternidade, ainda é possível organizar-se e resolver pendências práticas na vida. Mais experiente do que aquela mãe, Cusk fornece um conselho muito simples: desista e vá para casa. Mas a jovem mãe não cede. Cusk então repara que ela lança alguns olhares à sua própria mãe, como se estivesse processando informações: “Eu a vejo olhando furtivamente para sua mãe, transbordando ânsia, confusão e mágoa. Depois de todos esses anos ela descobriu o segredo da sua mãe e ele é de certa forma decepcionante”<sup>106</sup> (CUSK, 2019a, p. 218, tradução nossa). Ora, que segredo é esse que a jovem mãe finalmente descobriu? O que sua própria mãe vinha lhe escondendo, deliberadamente ou não, há tanto tempo?

Cusk não diz com todas as letras, mas o segredo parece ser justamente a impostura de que falávamos no capítulo anterior: ela consiste em continuar fazendo algo pelo bebê mesmo sem ter certeza de que aquilo é mesmo o que deve ser feito. O segredo diz respeito a sustentar um saber e uma autoridade que escapam o tempo todo, a aprender na prática o que, segundo o mito da boa mãe, é inato, instintivo. Na formulação famosa de Lacan, “amar é dar o que não se tem”, e talvez não haja uma definição mais precisa para o trabalho de sustentar a maternidade, de ser mãe.

---

<sup>105</sup> No original: “Yes, I see the children. They are blinding me. They dance a circle of ropes around me, tying my arms to my belly [...]. Don't you dare point out the children to me, not unless they have shit their golden ribbons and their smelly green colicky balls into your dishpan hands. [...] Only when you have made so many mistakes that you see your name on the list of Killers of Broken Children right next to mine. The only other meaningful alternative is separate houses. You in yours. The children in mine”.

<sup>106</sup> No original: “I see her steal looks at her mother, brimming with longing and confusion and hurt. After all these years she has discovered her mother's secret and it is somehow disappointing”.

Também é para isso que Lazarre (1997, p. 148, tradução nossa) aponta quando sugere que a mulher grávida no avião “aprenderá a expressar amor quando sentir apenas ódio e cansaço”.<sup>107</sup>

No último parágrafo de *A life's work*, ainda observando a cena da jovem junto ao seu bebê e à própria mãe, a narradora revela que, ao ver o bebe chorar, sente vontade de caminhar até ele e tomá-lo em seus braços, pois está certa de que saberia o que fazer, ou melhor, está certa de que o bebê compreenderia que ela compreende seu choro, seu desespero e seu desamparo. A impressão que temos é de que o desamparo do bebê equivale ao da mãe, e quem sabe o segredo seja precisamente esse. Mantê-lo bem guardado é, em muitos sentidos, fundamental a um desenvolvimento sadio, pois é em parte esse segredo que sustenta a confiança da criança nos seus pais e, em última instância, sua segurança para travar relações, interagir com o mundo e arriscar-se a aprender. Na história sobre a maternidade contada pelas mães narradoras, ao mesmo tempo que esse longínquo segredo é, em alguma medida, revelado, o pacto que permite mantê-lo por mais uma geração é novamente selado: a mãe quer os filhos em sua casa, ela pega o bebê em seu colo e faz com que ele se sinta seguro. Se há uma quebra — na forma de uma revelação — entre a geração passada e a atual, há também uma continuidade, pois o segredo continuará a ser preservado.

Já vimos que uma geração de mães sempre conta à seguinte uma história em que se revelam práticas, mentiras, segredos: existe de fato uma corrente de saberes que percorre as gerações, com cada narradora acrescentando sua própria contribuição, recontando a história a seu modo. Esse movimento lembra aquele descrito por Benjamin em “O narrador”. Para ele, a atividade de intercambiar experiências depende tanto de um narrador que passa adiante uma experiência (sua ou legada a ele) quanto de uma coletividade para quem tal experiência tenha valor. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Dessa perspectiva, os livros de memórias de Lazarre e Cusk põem em cena mães narradoras que passam adiante sua experiência a leitores, não mais a ouvintes. Mas é sabido que em “O narrador”, assim como em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin aponta para o declínio da experiência e o desaparecimento do narrador tradicional, o que provoca a quebra da antiga corrente de saberes e histórias, deixando as novas gerações sem esses laços a conectá-las com seus antepassados: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Logo, ao mesmo tempo que reconhecemos traços do

---

<sup>107</sup> No original: “will learn to express love when she feels only hatred and fatigue”.

narrador benjaminiano nas mães narradoras estudadas aqui, na medida em que elas dão continuidade às histórias narradas pelas mães ao longo dos séculos, temos de assumir que elas fazem parte de uma sociedade que, de acordo com o diagnóstico benjaminiano, está cada vez mais privada da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Em *A life's work*, Cusk (2019a, p. 118, tradução nossa) afirma:

Minha mãe não me contou muita coisa sobre a maternidade, é verdade. Ela falou que não conseguia se lembrar. Nenhum de vocês nunca chorou, ela disse vagamente, e depois acrescentou que deve ter ficado com a impressão errada. Ela também parece ter ouvido falar sobre esse apocalipse [em que os saberes das gerações passadas se perderam]. Todas vocês agem diferente agora, ela disse.<sup>108</sup>

É comum que os diagnósticos de Benjamin sejam tomados como pessimistas, já que a perda da continuidade intergeracional representa o esfacelamento de elementos culturais, lúdicos, científicos. Mas não seria possível encarar tais diagnósticos com otimismo, isto é, como uma oportunidade para a reinvenção e a criatividade? No seu livro de memórias sobre seu divórcio, *Aftermath: on marriage and separation*, Rachel Cusk (2012, n.p., tradução nossa) também comenta o legado que sua mãe lhe deixou:

Nós pertencemos tanto ao nosso momento histórico quanto aos nossos pais: eu suponho que teria sido repreensível se, na Grã-Breha do final do século XX, ela [sua mãe] tivesse nos dito para não nos preocuparmos com nossos cálculos, pois o importante era encontrar um bom marido para nos bancar. Ainda assim, sua própria mãe provavelmente lhe dissera precisamente isso. Não havia nada, como uma mulher, que ela pudesse nos legar; nada para passar de mãe para filha além desses valores masculinos adulterados.<sup>109</sup>

Como vimos no início, ao menos desde os anos 1970 os vínculos intergeracionais têm sido rompidos mais rápida e categoricamente, ainda que algo sempre resista ao passar dos anos. Nesse sentido, Cusk (2019a, p. 14-15, tradução nossa) pontua que, para a sua geração, a maternidade consiste em uma jornada muito mais longa do que para a geração de sua mãe, o que se deve em

<sup>108</sup> No original: “My mother didn’t tell me much about motherhood, it’s true. She said she couldn’t remember. None of you ever cried, she said vaguely, and then added that she might have got that wrong. She too seemed to have heard about this apocalypse. You all do it differently now, she said”.

<sup>109</sup> No original: “We belong as much to our moment in history as to our parents: I suppose it would have been reprehensible, in Britain in the late twentieth century, for her to have told us not to worry about our maths, that the important thing was to find a nice husband to support us. Yet her own mother had probably told her precisely that. There was nothing, as a woman, she could bequeath us; nothing to pass on from mother to daughter but these adulterated male values”.

especial ao fato de as mulheres contemporâneas terem responsabilidades, experiências e expectativas semelhantes às dos homens: “As mulheres mudaram, mas sua condição biológica continua inalterada. Assim, a maternidade proporciona uma janela única para a história do nosso sexo, mas seu vidro é facilmente quebrado”.<sup>110</sup> Hoje, ter filhos pode ser mais uma escolha do que um destino, o que altera o modo como as mulheres se aproximam da maternidade — mais em busca da realização de um desejo individual do que a fim de cumprir uma atribuição. Mas, como as demandas da maternidade se somam às culturais, econômicas e sociais, em especial àquelas relativas ao mercado de trabalho e ao poder de consumo, a experiência pode se tornar bastante desafiadora — ou, nos termos de Cusk, a jornada pode ser mais longa.

Quando os laços com a geração anterior se rompem, é necessário ou reatá-los, ou inventar uma nova maneira de seguir adiante, dar início a uma nova história. Ao escrever *A life's work* e *The mother knot*, Cusk e Lazarre se propõem a juntar os caquinhos do que lhes foi legado e a construir algo novo. Mas contar uma nova história da maternidade exige não apenas uma nova trama e um novo ponto de vista: requer também uma linguagem outra — linguagem de ambivalência e repetição, com metáforas inusitadas e léxico malcomportado. Como vimos, nas narrativas que essas autoras nos legam, mora a constatação da ambivalência da maternidade e das dificuldades envolvidas na constituição da posição materna, o que põe em xeque a boa mãe. Depois disso, não podemos retroceder à história em que o mito do amor materno figura inconspicuo. Como o que herdamos é a história da maternidade narrada na voz de uma mãe, só poderemos, daqui para frente, contar novas histórias a partir dela. A história, ou a escrita, como diz Gagnebin (2014, p. 24), “não nos imortaliza; ela talvez possa lembrar um gesto que esboçamos — o qual, no melhor dos casos, será retomado e transformado por outrem”. Desse ponto de vista, herdamos não a tradição intocada, mas a chance de reinventar sempre — seja a maternidade, a história ou a linguagem. Sorte a nossa.

---

<sup>110</sup> No original: “Women have changed, but their biological condition remains unaltered. As such motherhood provides a unique window to the history of our sex, but its glass is easily broken”.

## EPÍLOGO À MÃE NARRADORA

*Eu ainda deveria declarar que sou incapaz de distinguir entre a arte de Lawrence e a vida de Lawrence, que foi igualmente uma obra de imaginação, e também não faço distinção entre a ficção de Lawrence e a sua não ficção.*<sup>111</sup>

(Frances Wilson, *Burning man: the trials of D. H. Lawrence*, tradução nossa)

Pergunto-me se pareceria muito despropositado começar um texto sobre um autor falando de outro. Imagino se seria possível descobrir algo sobre alguém por meio de experiências alheias. O que a trajetória de um sujeito diz da história de outro? Poderíamos assumir que as narrativas pessoais de sujeitos distintos se interceptam eventualmente, seu ponto de junção tornando-se indistinguível sob algumas perspectivas?

São célebres as palavras com que o escritor inglês D. H. Lawrence se refere em uma carta ao seu *Estudo sobre Thomas Hardy*: “Por pura raiva eu comecei meu livro sobre Thomas Hardy. Ele será sobre qualquer coisa exceto Thomas Hardy, suspeito”<sup>112</sup> (LAWRENCE, 1914 *apud* DYER, 1997, n.p., tradução nossa). Mais conhecido no Brasil por seu romance *O amante de Lady Chatterley*, de 1928, cuja publicação gerou polêmica devido ao caráter sexual de várias cenas, Lawrence também escreveu ensaios, memórias, livros de viagens e diversos outros textos, muitos deles difíceis de enquadrar em gêneros específicos, e é justamente nessa produção “marginal” que críticos como Geoff Dyer (1997, 2019) e Frances Wilson (2021) encontram o sumo da produção do autor. Nessas obras, as contradições, a complexidade, a mescla de gêneros, a tendência à digressão e a ironia que definem o estilo de Lawrence (para além de seus romances) ficam evidentes; mais do que isso, nelas o autor, ao tratar dos temas mais distintos, termina por escrever a respeito de si mesmo, e o faz com tanta insistência que Wilson (2021, n.p., tradução nossa), autora da biografia mais recente de Lawrence, afirma: “nenhum escritor antes de Lawrence tornou tão permeável a fronteira entre vida e literatura, ou se aferrou tanto a seu direito inato de colocar tudo o que era em um livro”.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> No original: “I should further declare that I am unable to distinguish between Lawrence’s art and Lawrence’s life, which was equally a work of imagination, and nor I distinguish between Lawrence’s fiction from his non-fiction”.

<sup>112</sup> No original: “Out of sheer rage I’ve begun my book on Thomas Hardy. It will be about anything but Thomas Hardy, I am afraid”.

<sup>113</sup> No original: “no writer before Lawrence had made so permeable the border between life and literature, or held so fast his native right to put everything he was into a book”.

Um bom exemplo é o ensaio intitulado “Memoir of Maurice Magnus”, escrito entre 1921 e 1922 para servir como prefácio a um livro póstumo do viajante norte-americano Maurice Magnus. Esse ensaio consiste, na verdade, na narrativa dos encontros entre Lawrence e Magnus, mas subestima o primeiro quem assume que o texto é elogioso: além de fazer críticas negativas à escrita de Magnus, Lawrence oferece um retrato dele como um homem arrogante, egoísta e embusteiro. O mais interessante, contudo, é o retrato do próprio Lawrence que se lê nessas páginas. Por exemplo, depois de mencionar um sobretudo que tomou emprestado de Magnus, Lawrence ataca: “Ele gostava de dar a impressão de que lidava com as *melhores* lojas, sabe, e ficava nos *melhores* hotéis etc. Eu sorria ironicamente dentro do casaco, detestando melhores hotéis, melhores lojas e melhores sobretudos”<sup>114</sup> (LAWRENCE, 2019, n.p., tradução nossa, grifo do autor). Dyer (2019) nota que os romances eram, para Lawrence, o mais valioso, e isso o levava a assumir uma atitude mais descontrainda e despreocupada em seus ensaios, do que derivam tanto a variação temática em um mesmo texto quanto a leveza e a relativa ausência de filtros; somados, esses elementos frequentemente favorecem a comicidade e dão um ar contemporâneo a essas obras.

Fora das páginas de seus próprios textos, Lawrence também parece ter sido uma figura interessante. Wilson (2021) pontua que muitas das pessoas que conheceram o autor escreveram sobre ele, independentemente de terem sido seus amigos ou seus inimigos. De qualquer modo, havia algo de singular naquele homem morto precocemente aos 44 anos, em 1930, e tal singularidade continua a atrair entusiastas tanto da obra quanto da vida de Lawrence, vide o imenso número de livros escritos sobre ele. Em um dos capítulos de *Esboço*, livro que compõe a trilogia lançada por Rachel Cusk a partir de 2014, encontramos Lawrence mencionado por uma aluna da oficina de escrita criativa conduzida pela narradora:

“D. H. Lawrence é o meu escritor preferido”, ela disse. “Na verdade, embora ele esteja morto, de certa forma eu acho que ele é a pessoa que eu mais amo no mundo todo. Queria ser um personagem de D. H. Lawrence, viver a caráter num de seus romances. As pessoas que eu encontro não parecem sequer *ter* caráter. E a vida, quando a olho através dos olhos dele, parece muito rica, mas a minha própria vida muitas vezes parece estéril, como um pedaço de terra ruim, como se nada fosse crescer ali por mais que eu me esforce [...]” (CUSK, 2019b, p. 159, grifo da autora).

---

<sup>114</sup> No original: “He liked to give de impression that he dealt with the *best* shops, don’t you know, and stayed at the *best* hotels, etc. I grinned inside the coat, detesting best hotels, best shops, and best overcoats”.

Essa está longe de ser a única aparição de Lawrence na obra de Cusk, e mesmo nas entrevistas concedidas por ela a presença desse autor é recorrente, a ponto de ficarmos nos perguntando o que de fato conecta uma escritora contemporânea tida como inventiva e inovadora a um escritor do início do século passado frequentemente acusado de misoginia e considerado um sujeito um tanto excêntrico. Em uma entrevista de 2019, Cusk menciona a descoberta de Lawrence como uma espécie de revelação, a constatação de que era possível encarar a vida comum com radicalidade: “Aqui está alguém que é a literatura, que é o cânone, e ainda assim está irrompendo das sentenças e zarpando de um modo sobre o qual não nos falaram [...] Ele é alguém que quebra as regras, e eu considerei isso, suponho, bastante extensível à minha própria prática”<sup>115</sup> (RACHEL..., 2019, n.p., tradução nossa). A exemplo de Dyer (1997, 2019) e Wilson (2021), Rachel Cusk toma Lawrence como um escritor bastante contemporâneo, e, quanto à aplicação de ensinamentos lawrencianos à sua própria prática, certamente há muito a dizer.

Para começar, poderíamos notar que as críticas agudas e o olhar irônico que Cusk dirige ao mundo e à vida ordinária encontram paralelo em Lawrence. Além disso, há na obra de Cusk uma confusão entre autor e narrador muito similar à encontrada em D. H. Lawrence, sobre quem Wilson (2021, n.p., tradução nossa) afirma: “Eu acho que ele foi um dos nossos primeiros escritores de autoficção, porque ele não tentava disfarçar esse eu”.<sup>116</sup> A obra de estreia de Cusk, *Saving Agnes*, de 1993, narra um período de transição entre a faculdade e as demandas da vida adulta, que passam pelo emprego, pelos relacionamentos e pelas relações familiares, e os livros que se seguem a esse primeiro parecem acompanhar a trajetória de uma vida, que poderia justamente ser a de Cusk: tratam do casamento e dos filhos, da dinâmica intrafamiliar, do divórcio. Se, nos termos de Wilson, “toda a obra de Lawrence é sobre ser Lawrence”<sup>117</sup> (FRANCES..., 2019, n.p., tradução nossa), toda a obra de Cusk implica, em maior ou menor medida, os eventos da vida da própria autora.

Como ocorre com Lawrence, quando Cusk se põe a escrever sobre o outro, é com frequência ela própria que se revela, ainda que de modo enviesado, um deslocamento que acontece de modo mais evidente na trilogia composta por *Esboço*, *Trânsito* e *Mérito*. Nesses três livros, Cusk minimizou a presença da sua narradora, Faye, e ampliou o espaço destinado às falas das pessoas

---

<sup>115</sup> No original: “Here’s someone who is literature, is the canon, and yet is exploding out of sentences, and traveling off in some way that we were not told, you know, I mean, he is a rule breaker, so I found that, I suppose, very extending to my own practice”.

<sup>116</sup> No original: “I think he was one of our first auto-fiction writers, because he didn’t try to disguise that self”.

<sup>117</sup> No original: “Lawrence’s entire oeuvre is about to be Lawrence”.

com quem esta se encontra. Faye tanto utiliza aspas para apresentar tais falas (como na citação sobre D. H. Lawrence mais acima) quanto reconta as histórias desses sujeitos com suas próprias palavras, mais abertamente filtrando e editando as informações que chegam ao leitor. Por meio desses processos, bem como das situações que se passam e das respostas de Faye às falas que as pessoas lhe dirigem, assimilamos aos poucos quem é essa narradora, mas não há um gesto deliberado por meio do qual ela se revela. Em um artigo em que associa Rachel Cusk a Annie Ernaux (*Os anos*) e Édouard Louis (*O fim de Eddy*), Kusek (2021) identifica na produção desses autores uma contratendência à escrita autobiográfica/autoficcional, tão em voga atualmente. Segundo ele, os três realizam um “autoapagamento”, algo “bastante notável na era do glorioso ‘retorno’ dos autores e de sua hipervisibilidade”<sup>118</sup> (KUSEK, 2021, p. 1, tradução nossa). Daí que seja possível associar essa produção de Cusk não à autoficção, mas ao que vem sendo denominado “pós-ficção”<sup>119</sup> (FUKS, 2017).

Embora encontremos nessa produção mais recente de Cusk o esforço de minimizar a presença da narradora, esta ao mesmo tempo se revela parcialmente devido aos próprios recursos que mobiliza para narrar, como indicamos acima. Se o movimento que conduz a trilogia sugere que as histórias de diferentes sujeitos estão inevitavelmente contidas umas nas outras (em última instância, de quem é a história que Faye conta?), ele evidencia também que há limites para o que chamaríamos — ou para o que Faye chamaria — de “eu”: “Eu achava que todo o conceito de um eu ‘real’ talvez fosse ilusório; em outras palavras, a gente podia sentir dentro de nós a existência de algum eu separado, autônomo, mas talvez esse eu na verdade não existisse” (CUSK, 2019b, p. 82). Pode ser interessante considerar essas questões que percorrem os livros da trilogia relacionando-as à produção anterior de Cusk. É possível notar, na obra dessa autora, três grandes conjuntos de produções: os romances mais convencionais, as obras memorialísticas e a trilogia. Mas como Cusk transitou entre essas categorias? Mais especificamente, o que nos interessa

---

<sup>118</sup> No original: “quite conspicuous in the age of the authors’ glorious ‘return’ and their hyper-visibility”.

<sup>119</sup> De acordo com a proposta levada a cabo por Serge Doubrovsky a partir das considerações de Philip Lejeune (2008) sobre as autobiografias, na autoficção há equivalência entre o nome do autor, o do protagonista e o do narrador. Outros autores, a exemplo de Klinger (2006), entendem que a autoficção, ao colocar em cena o próprio autor do livro, questiona as noções de verdade e sujeito, muitas vezes derivando para uma performance, isto é, uma produção textual em que o autor performatiza a si mesmo. Mais recentemente, tem ganhado destaque o termo “pós-ficção”, que remete, entre outros pontos, à recusa de encarar a autoficção como consequência de uma crise do romance (KUSEK, 2021). No Brasil, Julián Fuks (2017) é um dos pesquisadores que têm escrito sobre a pós-ficção. Para ele, a “autoficção descreve uma aproximação entre a invenção e o autobiográfico, mas há outras situações de distensão [daí o conceito de pós-ficção]. Há a linguagem do romance que se aproxima do ensaio, da historiografia, do discurso político e uma série de outros hibridismos contemporâneos que não são só uma mera aproximação entre ficção e autobiografia” (FUKS, 2018 *apud* MARCHETTO, 2018, n.p.).

investigar aqui é a passagem das obras memorialísticas, fundadas em uma primeira pessoa que insiste em se revelar, à trilogia, marcada por uma espécie de recusa à revelação. O que viabilizou e em que consiste a transformação da narradora de *A life's work* na narradora cujo gesto de autoapagamento (KUSEK, 2021) chama tanto a atenção na trilogia? E o que dizer então da narradora que vacila diante de sua própria subjetividade em *A segunda casa*, último romance de Cusk? Se o que está contido nas páginas anteriores a estas fosse uma história — a história da mãe narradora —, produziríamos agora qualquer coisa como um epílogo, mas esse arremate, como tudo aqui, tem pouco de conclusivo e muito de sugestão: não nos cabe, é certo, dizer o que foi e será feito de uma figura tão ambivalente e complexa como a mãe narradora.

## UMA MULHER É UMA MULHER<sup>120</sup>

*Assustada de repente  
porque não conseguia escrever o nome do que ela era: uma me-  
lhumer melhur ulher melhur muler.  
(Lydia Davis, “Assustada de repente”)*

Em linhas gerais, a narrativa autobiográfica parece ser o grande trunfo de quem deseja escrever sobre experiências pessoais de forma honesta. Ao justificar sua incursão pelo texto memorialístico, Cusk se refere precisamente a isso, mas também menciona o fato de ser mulher, como se houvesse uma associação entre a condição feminina e as memórias:

[...] [as memórias] são a única forma disponível para uma mulher que realmente deseja escrever com sinceridade sobre a feminilidade comum, as experiências comuns que dizem respeito a ser uma mulher — você sabe, nada a ver com literatura, nada a ver com intelectualismo. As memórias eram tudo o que eu tinha para fazer isso (SYDNEY’S..., 2021, n.p., tradução nossa).<sup>121</sup>

Embora essa restrição ao texto memorialístico possa soar excessiva, o argumento de Cusk é interessante pois remete à noção de que uma literatura confessional ou autobiográfica seria bastante adequada às mulheres, ideia que talvez derive de uma longa tradição de escrita feminina

---

<sup>120</sup> O título desta seção foi emprestado do filme homônimo de Godard, lançado em 1961 (no original, *Une femme est une femme*).

<sup>121</sup> No original: “it’s the only available form for a woman who wants to actually write truthfully about ordinary womanhood, the ordinary experiences that pertain to be a woman — you know, nothing to do with literature, nothing to do with intellectualism. The memoir was all I had to do that”.

de diários e cartas (PERROT, 2019). Ao mesmo tempo, ainda que essa escrita seja tomada como “feminina”, para uma mulher, levá-la a público continua sendo relativamente arriscado, isto é, continua havendo algum desafio na exposição do que concerne ao universo feminino e às questões ou pontos de vista das mulheres.

Meu argumento sobre, se não feminismo, então feminilidade, condição feminina, é que ela continua inerentemente interessante porque continua inerentemente radical, porque as mulheres não terminaram de se desenvolver. Elas ainda são um trabalho em curso, e há sempre um radicalismo inerente, um princípio em jogo quando uma mulher escreve sobre sua própria vida [...] Se uma mulher escrevesse sobre as guerras napoleônicas, tenho certeza de que ela se sentiria absolutamente segura e protegida, mas o terror de escrever sobre a experiência das mulheres certamente existe (CUSK, 2015, n.p., tradução nossa).<sup>122</sup>

O radicalismo de que fala Cusk se revela não só do lado de quem escreve, mas também do de quem recebe essa escrita. Como vimos, muitos críticos que trataram de *A life's work* condenaram moralmente Cusk por abordar a maternidade em seus próprios termos, e houve mesmo pareceres contrários à associação entre uma mãe e a esfera intelectual. Após a publicação de *Aftermath*, obra em que a autora trata do término de seu casamento, apareceram críticas com teor semelhante, tanto que Cusk se refere à recepção desse livro como “segundo *round* de *A life's work*”<sup>123</sup> (SYDNEY'S..., 2021, n.p., tradução nossa). Mais uma vez, a história de Lawrence encontra eco na de Cusk: perseguido após a publicação de alguns de seus livros, ele os viu serem proibidos e destruídos por sua suposta imoralidade e obscenidade. Com Cusk, a situação não foi tão dramática, mas para muita gente, em pleno início deste século, também pareceu imoral e obsceno escrever com honestidade a respeito de experiências como a maternidade e a separação conjugal. É engraçado que Cusk e Lawrence compartilhem até uma das críticas mais curiosas: enquanto Cusk foi reprovada por suas frases longas em *A life's work*, um resenhista que escreveu sobre *Arco-íris*, romance de Lawrence, afirmou que “o mais impróprio”<sup>124</sup> na obra era sua pontuação (INTRODUCTION, 1989, p. 11, tradução nossa).

<sup>122</sup> No original: “My point about, if not feminism then femininity, womanhood, is that it remains inherently interesting because it remains inherently radical, because women haven’t finished evolving. They’re still a work in progress, and there is always an inherent radicalism, a principle to a woman writing about her own life [...] If a woman were to write about the Napoleonic Wars I’m sure she would feel absolutely secure and safe, but the terror of writing about women’s experience is absolutely there”.

<sup>123</sup> No original: “*A life's work* round two”.

<sup>124</sup> No original: “the most improper thing”.

Como o conceito de “livro da repetição” apresentado por Cusk evidencia, sua produção literária está bastante preocupada em encontrar uma forma e uma linguagem que deem conta de posições femininas. Em *A life's work*, como vimos, a narradora é uma mãe que conta sua própria história em forma de memórias, refletindo na estrutura do seu texto a confusão temporal e as repetições características da maternidade. Também está associada a esse livro uma preocupação com a transformação de “todo o discurso sobre a maternidade, o modo como ele impõe comportamentos e até mesmo dita como você ama, que tipo de amor é esse”<sup>125</sup> (SYDNEY’S..., 2021, n.p., tradução nossa). O esforço empreendido por Cusk para “dizer a verdade” e viabilizar algumas mudanças nesse discurso foi menosprezado por muitos leitores, e nos parece que a incompreensão e os ataques derivados da publicação de seus livros de memórias tiveram papel essencial no deslocamento que conduziu Cusk à sua trilogia. Em diferentes entrevistas, ela menciona a transição entre a narrativa memorialística e as suas opções narrativas subsequentes: “Eu só uso a mim mesma como material e, como isso não vende muitos livros, eu não quero mais esse tipo de exposição”<sup>126</sup> (CUSK, 2015, n.p., tradução nossa); “eu vou parar de colocar a mim mesma na linha de tiro por ter de usar livros de memória”<sup>127</sup> (SYDNEY’S..., 2021, n.p., tradução nossa); “A princípio, pensei muito em como funciona a fotografia, em como o fotógrafo precisa ter a capacidade de enquadrar a realidade em vez de inventá-la ou encená-la. [...] Assim, tratei de encontrar uma maneira de me afastar da encenação e me aproximar do enquadre”<sup>128</sup> (CUSK, 2022b, n.p., tradução nossa).

As opções narrativas que caracterizam a trilogia associam-se a uma tentativa de conceber uma estrutura que não necessariamente se opusesse a uma narrativa “masculina”, mas que de algum modo *evitasse* o patriarcalismo e modelos culturais preestabelecidos, como se desse um passo para o lado deles (SYDNEY’S..., 2021). Em uma entrevista, a autora explica: “A trilogia surgiu de uma percepção avassaladora, na metade da minha vida, de que as formas e estruturas literárias eram em si mesmas versões ou distorções da realidade, nas quais certos aspectos da existência,

---

<sup>125</sup> No original: “the whole discourse of motherhood, the way it imposes behaviors, even dictates how you love, what kind of love that is”.

<sup>126</sup> No original: “I just use myself as the material and, given that it hasn’t sold very many books, I want no more of that exposure”.

<sup>127</sup> No original: “I’m gonna stop putting myself in the firing line by having to use memoir”.

<sup>128</sup> No original: “Al principio pensé mucho en cómo funciona la fotografía, en cómo el fotógrafo tiene que tener la capacidad de enmarcar la realidad en lugar de inventarla o escenificarla. [...] Así que traté de encontrar una manera de alejarme de la puesta en escena y acercarme al encuadre”.

especialmente da existência feminina, eram inadmissíveis”<sup>129</sup> (CUSK, 2022b, n.p., tradução nossa). Cusk ainda nota que a estrutura da trilogia pode tê-la levado a “entender o conceito de uma voz feminina, ainda que muitas das pessoas que falam na trilogia sejam homens. Pareceu-me que esse modo de discurso era inerentemente feminino, ele não tinha localização, não tinha capital, não tinha manifestação concreta”<sup>130</sup> (SIDNEY’S..., 2021, n.p., tradução nossa).

O que exatamente Cusk quer dizer? Seu objetivo com Faye seria produzir uma narradora que, inusitada e ironicamente, não tivesse voz, cuja posição no texto fosse o tempo todo ocupada por terceiros? Essa de fato é uma definição possível, ou ao menos histórica, da posição das mulheres; mas isso seria tudo? O relativo apagamento da narradora de *Esboço*, *Trânsito* e *Mérito* parece mesmo representar uma provocação levada a cabo por Cusk. Se considerarmos seu histórico de polêmicas com a crítica, notaremos que, com a trilogia, ela poderia estar evidenciando um relativo silenciamento: ora, o que os resenhistas raivosos desejavam não era justamente que a narradora de *A life’s work* e *Aftermath* se calasse, que deixasse de oferecer o seu ponto de vista, tão marcado por sua condição de mulher? Mas, no caso de adotarmos essa interpretação, o que não podemos perder de vista é que tal silenciamento é carregado de ironia, já que, como pontuamos anteriormente, o leitor acaba conhecendo Faye em alguma medida, por exemplo, por meio das respostas que ela oferece a seus interlocutores. Ademais, não há nada de silencioso nos deslocamentos feitos por Cusk no romance, nem no furor que os livros causaram no mundo literário.

Em vários momentos da trilogia, a narradora parece envolvida em conversas das quais não consegue se safar, como se fosse a vítima de algum excêntrico que resolveu contar a ela os dilemas de sua vida. Será esse o caráter feminino da narrativa, essa disposição a resignar-se e deixar o outro falar? Em um texto no qual trata da poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, Ludmer (2014, p. 35) adverte: “ler traços femininos nas escritas femininas é um exercício, no mínimo, tautológico, que se alimenta incessantemente de si mesmo”. É verdade que a tentativa de encontrar a feminilidade em um texto consiste num esforço problemático: afinal, de que se fala quando se fala em feminilidade?

---

<sup>129</sup> No original: “La trilogía surgió de una comprensión abrumadora, hacia la mitad de mi vida, de que las formas y estructuras literarias eran en sí mismas versiones o distorsiones de la realidad, en las que ciertos aspectos de la existencia, especialmente la existencia femenina, eran inadmisibles”.

<sup>130</sup> No original: “to understand the concept of a female voice, even though a lot of the people who speak in the trilogy are man, it seemed to me that this mode of discourse was inherently feminine, it had no location, it had no capital, it had no concrete manifestation”.

[...] é sabido que na distribuição histórica de afetos, funções e faculdades (transformada em mitologia, fixada na língua) coube à mulher a dor e a paixão contra a razão, o concreto contra o abstrato, o dentro contra o mundo, a reprodução contra a produção. Ler esses atributos na linguagem e na literatura de mulheres é meramente ler que o primeiro foi e continua sendo inscrito em seu espaço social (LUDMER, 2014, p. 25).

Se o intuito declarado por Cusk é precisamente o de afastar-se de um romance fundado em uma estrutura patriarcal e em modelos culturais manjados, não faria muito sentido lermos na trilogia o reforço de uma concepção supostamente superada do feminino (a não ser que acreditássemos que Cusk falhou em seu projeto). O que ela realiza não é atribuir à mulher, no âmbito da narrativa, o lugar que lhe compete na esfera social, valendo-se de recursos textuais para emular o que seria a resignação ou o silêncio. Certamente o que há de feminino nessa estrutura, nessa narradora, nesses mecanismos, é algo menos óbvio: arriscaríamos dizer que é difícil entender o que Cusk propõe precisamente porque o que ela faz é, na verdade, uma pergunta.

É muito interessante que D. H. Lawrence, guardadas as distâncias entre os dois autores, tenha se aventurado a fazer uma pergunta semelhante à de Cusk. O fato de os livros desse autor terem sido perseguidos e condenados tem estreita relação com a sua ousadia de formular uma questão capciosa: o que quer uma mulher? Embora no final dos anos 1960 Kate Millet tenha causado polêmica ao criticar Lawrence pelo que designou suas personagens submissas (WILSON, 2021; DYER, 2019), mais tarde outras leituras emergiram. Wilson (2021, n.p., tradução nossa), por exemplo, embora admita que Lawrence ainda está “em julgamento”, assinala que as mulheres retratadas por ele desde cedo lhe chamaram a atenção por serem “fisicamente ativas e emocionalmente complexas”.<sup>131</sup> No início dos anos 1910, tratando de um livro que acabaria não produzindo, “Lawrence disse a uma amiga que ele escreveria para as mulheres de um modo que iria ajudá-las mais do que o sufrágio — e em seguida escreveu 200 páginas de um livro que intitulou *A insurreição de Miss Houghton*”<sup>132</sup> (INTRODUCTION, 1989, p. 12, tradução nossa). É claro que o olhar que dirigimos a Lawrence deste início de século XXI pode nos levar a encará-lo como ingênuo, ou então como prepotente e praticante do *mansplaining*, mas um olhar menos anacrônico talvez nos revele a preciosidade de um anseio como esse e do seu desdobramento, em especial com

<sup>131</sup> No original: “physically alive and emotionally complex”.

<sup>132</sup> No original: “Lawrence had told a woman friend that he would write for women in a way which would help them more than the suffrage would — and he had thereupon written 200 pages of a novel which he called *The Insurrection of Miss Houghton*”.

o escândalo gerado por *O amante de Lady Chatterley*, cuja protagonista cresce mergulhada em arte e política, faz sexo antes do casamento, pede o divórcio ao marido e se relaciona com um homem de uma classe inferior (LAWRENCE, 1972).

No caso de Rachel Cusk, a pergunta formulada é um pouco distinta, bem como os seus desdobramentos, como veremos. Ao longo de toda a trilogia de Cusk, bem como em *Segunda casa*, é possível localizar inúmeras observações, feitas pelos personagens ou pelas narradoras, que apontam para as opções narrativas realizadas nas próprias obras. Esses comentários funcionam como uma metalinguagem, mas, dado que ela está relativamente camuflada sob assuntos diversos, corre o risco de passar despercebida. Prestar atenção nessas considerações é um movimento parecido com aquele realizado para encontrar Lawrence em seus textos sobre os tópicos mais variados: às vezes ficamos nos perguntando se não estamos imaginando coisas, se não é só por uma coincidência que aquela frase específica define com perfeição o esquema do texto que temos em mãos. Além disso, alguns comentários se aplicam não ao livro que estamos lendo, mas a outras obras de Cusk, como se uma série de pistas as conectassem.

Logo no início de *Esboço*, por exemplo, a narradora afirma: “entre outras coisas, um casamento é um sistema de crenças, uma narrativa” (CUSK, 2019b, p. 12). Sabemos que Rachel Cusk escreveu um livro de memórias sobre o término de seu casamento, e uma reflexão muito parecida com essa aparece lá (o que já demonstra o intercâmbio de referências realizado pela autora), mas a reiteração dessa definição em um romance que desafia, ele próprio, uma estrutura narrativa (ou um sistema de crenças) incita algumas reflexões: o que se coloca no lugar de uma narrativa que ruiu? Qual é o papel do narrador nesse caso? Em uma entrevista concedida em 2015, quando apenas o primeiro volume da trilogia havia sido lançado, Rachel Cusk explica que Faye de algum modo havia *sai*do da história, mas não daquela história relativa aos eventos do passado, e sim daquela que equivale à narrativa; ela havia deixado de acreditar na história, em uma sequência de acontecimentos que lhe diria algo sobre o mundo ou sobre si mesma: “a questão para o próximo livro é se, tendo perdido sua fé na realidade enquanto uma quase narrativa — todos nós temos essa crença, ela é o que nos tira da cama de manhã —, se você poderá acreditar nela novamente o suficiente para se importar”<sup>133</sup> (CUSK, 2015, n.p., tradução nossa).

---

<sup>133</sup> No original: “because she’s going to live, the question for the next book is whether having lost your belief in reality as a quasi-narrative — we all have that belief, it’s what gets us out of bed in the morning — whether you can ever believe in it again sufficiently to care”.

A impressão que se tem, após conhecer a trajetória pessoal e artística de Cusk, é de que tanto o fim de seu casamento quanto a recepção de seus livros de memórias romperam em alguma medida sua crença na narrativa como vinha praticando até então — “O mundo literário me assassinou”,<sup>134</sup> ela disse em uma entrevista (CUSK, 2020, n.p., tradução nossa). Daí que ela tenha encontrado um modo de se “afastar da encenação” e se “aproximar do enquadre” (CUSK, 2022b, n.p., tradução nossa). Em dado momento de *Esboço*, depois de contar que aceitou um convite para passear de barco com um homem que acabara de conhecer, Faye afirma:

Ocorreu-me que algumas pessoas poderiam me considerar desmiolada por sair de barco sozinha com um homem que não conhecia. Mas o que os outros pensavam não tinha mais nenhuma serventia para mim. Esses pensamentos existiam apenas dentro de determinadas estruturas, e *eu definitivamente havia abandonado essas estruturas* (CUSK, 2019b, p. 56, grifo nosso).

Abandonar uma estrutura e apostar em uma reinvenção: não foi desse modo, em termos gerais, que a crítica descreveu o movimento realizado por Cusk em sua trilogia? E o que dizer de deixar de se importar com o que os outros pensam? Não seria essa uma reação plausível à polêmica com seus livros de memórias? Mas notemos que, embora Cusk de fato leve a cabo uma transformação no romance, ela não abre mão de todo de seus artifícios; é como se, no interior mesmo do gênero, ela provocasse um deslocamento. Em uma entrevista, ela explica que, ao escrever a trilogia, desejava aplicar aos romances o mesmo princípio que se aplica a casas antigas reformadas com comodidades modernas:

Construir algo novo é delicado: é muito fácil que fique feio, inútil ou que não dure. Com a trilogia, eu quis que o desenho fosse o mais sutil possível, que o edifício quase não ocupasse espaço [...]. O romance inglês segue um esquema vitoriano de introdução, nó e desenlace, sempre muito ligado à fantasia do autor. Não tento ser uma escritora radical, mas diante desse modelo é muito difícil não o ser (CUSK, 2020, n.p., tradução nossa).<sup>135</sup>

Um ponto interessante dessa “reforma” é a sobreposição de diálogos que compõe a trilogia. Se muitas das histórias e conversas apresentadas não parecem ter interligação nem ser essenciais

<sup>134</sup> No original: “El mundo literario me asesinó”.

<sup>135</sup> No original: “Construir algo nuevo es delicado: es muy fácil que resulte feo, inútil o que no dure. Con la trilogía quise que el diseño fuera lo más ligero posible, que el edificio casi no ocupase espacio [...]. La novela inglesa sigue en un esquema victoriano de introducción, nudo y desenlace, siempre muy ligado a la fantasía del autor. No trato de ser una escritora radical, pero frente a ese modelo es muy difícil no serlo”.

para o prosseguimento da narrativa, elas dão margem para considerações como esta, desenvolvida por uma personagem e relatada por Faye:

Àquela altura — ela estava com quarenta e três anos —, sua consciência estava tão abarrotada não apenas com as próprias lembranças, obrigações, sonhos, conhecimentos, e com a profusão de responsabilidades do seu dia a dia, mas também com as de outras pessoas — acumuladas ao longo de anos de escuta, conversas, identificação, preocupação — que o que mais lhe dava medo era que as fronteiras que separavam esses vários tipos de bagagem mental, as distinções entre eles, ruíssem, de modo que ela não tivesse mais certeza do que havia lhe acontecido e do que havia acontecido com gente que ela conhecia, ou às vezes até do que era real e do que não era (CUSK, 2019b, p. 118).

Ao fim, a confusão a que essa mulher se refere é também aquela com que o leitor da trilogia se depara. Que histórias devemos atribuir a Faye e quais são aquelas atribuíveis aos demais personagens? O que querem dizer todas essas conversas com estranhos? O que devemos fazer com as narrativas sem interconexão que nos são apresentadas? Talvez uma das respostas possíveis esteja não na trilogia, mas no romance que Cusk publicou depois dela, *Segunda casa*. Em dado momento, M, a narradora desse livro, afirma para Jeffers, seu interlocutor: “para mim existe, *sim*, um tipo saudável de conversa, ainda que seja raro — o tipo de conversa por meio da qual as pessoas criam a si mesmas ao se expressar” (CUSK, 2022c, p. 28). *Esboço, Trânsito e Mérito* se constroem a partir da fala de personagens que, ao conversar, ao contar histórias e anedotas, empreendem o esforço necessário para articular algo a respeito de si mesmos, mas não porque eles saibam necessariamente qualquer coisa sobre si: é no exercício de lidar com o outro que lhes é dada a chance de, mais uma e nunca pela última vez, estabelecer fronteiras entre aquilo que são e aquilo que o outro lhes oferece. Mais do que isso, a trilogia é fundada na disposição de Faye para ouvir o outro, um exercício um tanto raro nestes tempos hipermidiáticos permeados pela autoficção (KLINGER, 2006; KUSEK, 2021).

Ao compartilhar sua posição de narradora, ao ampliar a participação do leitor<sup>136</sup> e ao realizar uma espécie de “autoapagamento”, a narradora da trilogia de Cusk deixa no texto algo parecido com um vazio, mas tal vazio é também uma pergunta. Se Lawrence nos lega uma pergunta sobre

---

<sup>136</sup> Valihora (2019, p. 22, tradução nossa) nota que, “se o leitor entreouve os detalhes da vida de Faye, não narrados diretamente, mas nas histórias de outras pessoas, esse leitor se envolve no ato narrativo como um narrador, um construtor de sentido. Os romances não contam mais apenas a história de uma pessoa, mas a de todos aqueles que os leem”. No original: “if the reader overhears the details of Faye’s life, not narrated directly but in other people’s stories, that reader has become involved in the narrative act, as a narrator, a constructor of meaning. The novels no longer tell just one person’s story, but that of everyone who reads them”.

o desejo da mulher, a questão que Cusk nos propõe é um pouco mais, digamos, ontológica. Faye, a narradora da trilogia, não é descrita fisicamente em nenhum momento, e mesmo seu nome aparece poucas vezes nos livros; da mesma forma, sabemos de seu passado apenas enviesada e parcialmente. Daí que Cusk (2015, n.p., tradução nossa), em uma entrevista, formule esta pergunta certa: “O que é uma mulher sem a descrição dessas coisas?”.<sup>137</sup> A ausência de capital, de localização e de manifestação concreta que caracteriza a narradora da trilogia implica justamente a questão acerca de sua identidade, e o fato de não termos uma resposta, de não sabermos quem, afinal, é essa mulher — quem é uma mulher que narra? — é precisamente a artimanha de Cusk.

Ludmer (2014, p. 25), ao tratar da obra de Sor Juana Inés de la Cruz, propõe que se leia no discurso das mulheres não o mundo privado e emocional, mas “o pensamento abstrato, a ciência e a política, tal como eles são filtrados nos resquícios do conhecido”. Esse discurso, lido de tal modo, revelaria as artimanhas de que a mulher se vale para preservar suas posições sem descontentar o outro que detém o poder. O caso analisado por Ludmer (2014) é o da carta enviada por Sor Juana ao bispo de Puebla. Nela, a poeta cria uma cadeia de negações cujo fim é “não dizer, mas saber, ou dizer que não sabe e saber” (LUDMER, 2014, p. 30), ao mesmo tempo satisfazendo as demandas do bispo por obediência e evitando abrir mão de seus próprios princípios — como se sabe, a poeta contesta uma sentença de São Paulo segundo a qual se deve calar as mulheres nas igrejas. No caso de Cusk, ao deixar em aberto a questão sobre a mulher, ela tanto se contrapõe aos esforços históricos para definir as mulheres e o lugar que lhes cabe (KEHL, 2016) quanto provoca o leitor com a subversão dos papéis implicados na narrativa (o do próprio leitor, o da narradora, o dos demais personagens). Ao mesmo tempo, Cusk não abre mão por inteiro da estrutura romanesca: nos termos de Ludmer (2014), ela ainda joga o jogo de quem detém poder — não junto, mas *ao lado*, como se fazendo um contorno.

Se em *A life's work* a pergunta central dizia respeito à transformação de uma mulher em uma mãe — ou, mais precisamente, ao que é uma mãe —, a obra posterior de Cusk, embora continue preocupada com a questão da maternidade, da vida familiar e, em termos gerais, das relações sociais, se propõe, em boa medida, a pensar o feminino. Na verdade, isso não é uma novidade. Já em *Saving Agnes* (1993) Cusk havia transformado a mulher em tópico: “A primeira coisa que ela percebeu sobre o feminismo é que ele permitia que as mulheres fossem gordas e

---

<sup>137</sup> No original: “What is a woman without the description of those things?”.

feias”<sup>138</sup> (CUSK, 2000, n.p., tradução nossa). O que mudou de lá para cá foi o modo como a questão vem sendo encarada por Cusk e os seus desdobramentos em aspectos formais/estruturais. Já vimos como as coisas se dão na trilogia, mas ainda faltam alguns apontamentos sobre o romance mais recente de Cusk.

Para escrever *Segunda casa*, Cusk recorreu à forma de um livro datado dos anos 1930, *Lorenzo in Taos*, uma memória sobre D. H. Lawrence escrita por Mabel Dodge Luhan, que conviveu com ele no Novo México. Desse modo, ela só precisou “preencher” aquela estrutura: enquanto na obra original Luhan é a narradora e o objeto de seu texto é Lawrence, em *Segunda casa* a narradora é M, que escreve sobre um artista denominado L. Como Cusk sintetiza, estava em jogo “[...] também essa voz, era a voz de alguém reagindo a Lawrence, sendo afetado por ele”<sup>139</sup> (SYDNEY’S..., 2021, n.p., tradução nossa). Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, a autora afirmou: “essa estranha combinação entre um livro morto narrado por uma voz viva me fez pensar na ancestralidade feminina, nas existências femininas que não são celebradas” (CUSK, 2022a, n.p.).

Para além disso, *Segunda casa* nos apresenta uma narradora, uma mulher, para quem a feminilidade (e a maternidade) é também uma questão, tanto que ela procura no trabalho e na pessoa de L, um artista plástico cuja obra afetou muito sua vida, uma resposta sobre sua própria identidade. Na trama do livro, M convida L para passar um tempo na “segunda casa”, isto é, numa casa que ela e o marido haviam construído ao lado da sua e que costumava abrigar artistas por temporadas; em última instância, o que ela esperava era que L enxergasse nela algo que ela própria não conseguia discernir. Aqui, encontramos a suposta tendência das mulheres de esperar que alguém, de preferência um homem, lhes diga algo sobre elas mesmas (embora a tradução do título do livro para o português tenha perdido esta conotação, *second place* também pode designar o segundo lugar em uma competição, o que remete ao sexo feminino como o famigerado “segundo sexo”), e esse desejo reaparece, em alguns sentidos, na relação da narradora com seu marido, Tony:

Certa noite, quando Tony e eu estávamos indo deitar, me atirei para cima dele com raiva e disse as coisas mais terríveis, sobre como me sentia sozinha e acabada, sobre como ele nunca dedicou a mim a atenção que faz uma mulher se sentir uma mulher e apenas esperava que eu meio que parisse a mim mesma o tempo todo, como Vênus saindo de uma

<sup>138</sup> No original: “The first thing she perceived about feminism was that it allowed women to be fat and ugly”.

<sup>139</sup> No original: “[...] also this voice, it was the voice of someone reacting to Lawrence, looking at Lawrence, being affected by him”.

concha. *Como se eu soubesse alguma coisa sobre o que faz uma mulher se sentir uma mulher!* (CUSK, 2022c, p. 27, grifo nosso).

Em outro momento, M e L travam a seguinte conversa:

“Por que você brinca de ser mulher?”, ele me perguntou, de repente, com um sorriso aberto levemente imbecil.

Não me opus a essa pergunta, porque me pareceu que ela correspondia ao que eu fazia. Foi a piada que ele fez com isso de que não gostei.

“Não sei”, eu disse. “Acho que não sei como ser uma mulher. Acredito que ninguém nunca tenha me mostrado.” (CUSK, 2022c, p. 95)

O que é uma mulher? O que é feito de uma mulher quando ela se torna mãe e esposa? E em que ela se converte depois que os filhos crescem e o casamento acaba? Essas perguntas e suas variações se repetem de novo e de novo, com diferentes formulações, ao longo da produção literária de Rachel Cusk. Talvez possamos adiantar a conclusão de que ela não chegará a uma resposta. De seu lado, as mães narradoras acabam descobrindo que a ambivalência e a impostura são as únicas respostas que poderão formular para a maternidade, mas de algum modo ainda acreditam que uma narrativa sirva para organizar os eventos, tirar algum sentido deles. Já as narradoras da trilogia e de *Segunda casa* parecem ter perdido sua fé na narrativa, daí que Faye não nos ofereça um enredo, daí que M espere que alguém venha lhe dizer o que ela mesma é. O nome próprio é um signo da identidade, da noção de que se tem uma história para chamar de sua, mas o nome de Faye quase passa despercebido na trilogia, enquanto o de M fica incompleto, reduzido a uma letra.

Sabe, eu ainda acreditava de certo modo na inexorabilidade daquela outra força — a força da narrativa, da trama, chame como quiser. Acreditava na narrativa da vida, na garantia que ela dá de que todas as nossas ações teriam um significado de um jeito ou de outro e em que, não importava quanto tempo levasse, as coisas acabariam do melhor jeito possível. Como consegui me arrastar pelo mundo até então me agarrando a essa crença, não sei dizer (CUSK, 2022c, p. 141).

Perder a fé na narrativa, no caso de Cusk, não significa necessariamente parar de narrar: é dentro da própria narrativa, agora reinventada, que a crença é questionada, que se mostra insuficiente. Do mesmo modo, a dúvida sobre a mulher ou o feminino, ou sobre o que seria uma narrativa capaz de dar conta da feminilidade, não paralisa a narração, mas engendra novas perguntas, e talvez a história que se conta tenha valor justamente pelo que ela própria não sabe formular, mas insiste em apontar. No esforço da formulação, cria-se “mais vocabulário, mais

estruturas linguísticas, mais estruturas imagéticas”<sup>140</sup> (SYDNEY’S..., 2021, n.p., tradução nossa) que nos permitem tratar da mulher para além da domesticidade e dos estereótipos. Se, como Lawrence e Cusk nos mostram, as fronteiras entre as histórias alheias e as nossas são permeáveis, passíveis de contaminação, é justamente ao mobilizar novas ferramentas e estruturas para contar mais uma história que temos a chance de construir uma nova narrativa da qual o outro também possa se apropriar.

---

<sup>140</sup> No original: “more vocabulary, more language structures, image structures”.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOWITSCH, S. C. *American whiteness and literary form in the aftermath of 1960s ethnic nationalism*: Paul Auster, Russell Banks, Raymond Carver, and Jane Lazarre. 2009. Thesis (Master of Arts) – Howard University, Washington, DC, 2009.
- AGAMBEN, G. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 19-78.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BADINTER, E. *O conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. *E-book*.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- BRAUN, A. “A compound fenced off from the rest of the world”: motherhood as the stripping of one’s self in Rachel Cusk’s *A Life’s Work: On Becoming a Mother*. *Études Britanniques Contemporaines*, v. 53, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ebc/3802>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- BUESKENS, P. Introduction: The Reproduction of Mothering turns forty. In: BUESKENS, P. (org.). *Nancy Chodorow and The Reproduction of Mothering: forty years on*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. p. 1-45.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAIN, R. Confessions of the new capitalist mother: twenty first century writing on motherhood as trauma. *Women: A Cultural Review*, v. 18, n. 1, p. 19-40, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09574040701276704>. Acesso em: 21 dez. 2021.

CARVALHO, S. M. S. Deméter e os mistérios eleusinos. In: ROSA, E. B. *et al.* (org.). *Hinos homéricos*: tradução, notas e estudo. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 270-325.

CASTRO, E. *Introdução a Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CHODOROW, N. *The reproduction of mothering*: psychoanalysis and the sociology of gender. Los Angeles: University of California Press, 1979.

CHODOROW, N. Women mother daughters: The Reproduction of Mothering after forty years. In: BUESKENS, P. (org.). *Nancy Chodorow and The Reproduction of Mothering*: forty years on. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. p. 49-80.

CUSK, R. *Aftermath*: on marriage and separation. London: Faber & Faber, 2012. *E-book*.

CUSK, R. *A life's work*: on becoming a mother. London: Faber & Faber, 2019a.

CUSK, R. *As variações Bradshaw*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CUSK, R. *Esboço*. São Paulo: Todavia, 2019b.

CUSK, R. Interview with Rachel Cusk. [Entrevista cedida a] Francesca Wade. *The White Review*, n. 14, jul. 2015. Disponível em: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-rachel-cusk/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

CUSK, R. I was only being honest. *The Guardian*, 21 mar. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2008/mar/21/biography.women>. Acesso em: 29 mar. 2022.

CUSK, R. Rachel Cusk: “El yo está acabado, no creo que vuelva a usarlo”. [Entrevista cedida a] Alex Vicente. *El País*, 29 maio 2020. Disponível em [https://elpais.com/cultura/2020/05/29/babelia/1590769522\\_753410.html](https://elpais.com/cultura/2020/05/29/babelia/1590769522_753410.html). Acesso em: 18 nov. 2022.

CUSK, R. Rachel Cusk: “Sinto que Clarice Lispector e eu ainda seremos grandes amigas”. [Entrevista cedida a] Ruan de Sousa Gabriel. *O Globo*, 3 maio 2022a. Disponível em: [https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/05/rachel-cusk-sinto-que-clarice-lispector-e-eu-ainda-seremos-grandes-amigas.ghtml?utm\\_campaign=ebook](https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/05/rachel-cusk-sinto-que-clarice-lispector-e-eu-ainda-seremos-grandes-amigas.ghtml?utm_campaign=ebook). Acesso em: 18 nov. 2022.

CUSK, R. Rachel Cusk: “Uno de los rasgos de mi generación es que a menudo recibimos crueldad de nuestros padres”. [Entrevista concedida a] Hinde Pomeraniec. *Leamos*, 14 abr. 2022b. Disponível em: <https://www.infobae.com/leamos/2022/04/14/rachel-cusk-uno-de-los-rasgos-de-mi-generacion-es-que-a-menudo-recibimos-crueldad-de-nuestros-padres/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

CUSK, R. *Saving Agnes*. New York: Picador, 2000. *E-book*.

CUSK, R. *Segunda casa*. São Paulo: Todavia, 2022c.

CUSK, R. Shakespeare's daughters. *The Guardian*, 12 dez. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2009/dec/12/rachel-cusk-women-writing-review>. Acesso em: 16 set. 2021.

DAVEY, M. Introduction. In: DAVEY, M. (org.). *Mother reader: essential literature on motherhood*. New York: Seven Stories Press, 2001a. p. xiii-xix.

DAVEY, M. (org.). *Mother reader: essential literature on motherhood*. New York: Seven Stories Press, 2001b.

DONATH, O. *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DYER, G. Introduction. In: LAWRENCE, D. H. *Life with a capital L: essays chosen and introduced by Geoff Dyer*. London: Penguin, 2019. *E-book*.

DYER, G. *Out of sheer rage: wrestling with D. H. Lawrence*. New York: Picador: 1997.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação*. São Paulo: Elefante, 2017.

FRANCES Wilson with Andrew Motion: The Trials of D.H. Lawrence. [S. l.: s. n.]: 2019. 1 vídeo (61 min). Publicado pelo canal The New York Public Library. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3ABAWKAhB0Q&t=1599s&ab\\_channel=TheNewYorkPublicLibrary](https://www.youtube.com/watch?v=3ABAWKAhB0Q&t=1599s&ab_channel=TheNewYorkPublicLibrary). Acesso em: 14 nov. 2022.

FREUD, S. A feminilidade (1933). In: FREUD, S. *Obras completas: volume 18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 263-293.

FREUD, S. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, S. *Obras completas: volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 161-239.

FREUD, S. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: FREUD, S. *Obras completas: volume 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 161-239.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: FREUD, S. *Obras completas: volume 18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d. p. 263-293.

FREUD, S. O romance familiar dos neuróticos (1909). In: FREUD, S. *Obras completas: volume 8*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 419-424.

FRIEDAN, B. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

FUKS, J. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, C. (org.). *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 67-86.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.

GARRAFA, T. Primeiros tempos da parentalidade. In: TEPPERMAN, D.; GARRAFA, T.; IACONELLI, V. (org.). *Parentalidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Parentalidade & Psicanálise). p. 55-69.

HANSON, C. The book of repetition: Rachel Cusk and maternal subjectivity. *e-Rea*, 18 jun. 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/erea/3259>. Acesso em: 31 mar. 2022.

HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

INTRODUCTION. In: LAWRENCE, D. H. *Rainbow*. London: Penguin, 1989.

KAMENSZAIN, T. *Bordado e costura do texto*. 2000. Disponível em: [http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenszain\\_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf](http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenszain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf). Acesso em: 31 mar. 2022.

KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=198038](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198038). Acesso em: 25 abr. 2022.

KNIBIEHLER, Y. *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.

KUSEK, R. The author disappearing? Authorial “surrogates” and contemporary self/other-writing in selected works of Annie Ernaux, Édouard Louis, and Rachel Cusk. *Avant*, v. 12, n. 1, p. 1-15, 2021. Disponível em: <http://avant.edu.pl/en/2021-01-09>. Acesso em: 9 nov. 2022.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. *O seminário 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LAJONQUIÈRE, L. Acalentar e acalantos. *Avisa Lá*, 8 out. 2008. Disponível em: <https://avisala.org.br/index.php/assunto/jeitos-de-cuidar/acalentar-e-acalantos/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- LAWRENCE, D. H. Memoir of Maurice Magnus. In: LAWRENCE, D. H. *Life with a capital L: essays chosen and introduced by Geoff Dyer*. London: Penguin, 2019. *E-book*.
- LAWRENCE, D. H. *O amante de Lady Chatterley*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972. (Os Imortais da Literatura Universal).
- LAZARRE, J. *The mother knot*. Durham, US: Duke University Press, 1997.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUCAS, R. M. Ambivalência. *Wiki SPPA*, c2023. Disponível em: <https://sppa.org.br/wiki/ambivalencia-renato-moraes-lucas>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- LUDMER, J. *Intervenções críticas*. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2014.
- MAIRAL, P. *La uruguay*. Montevideo: Editorial Planeta S.A., 2018.
- MARCELLO, F. A. Dispositivo da maternidade: mídia e a produção de sujeitos, práticas e normas. *Educar*, n. 26, p. 81-98, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/77fwT3pKbjzNm35WRZPZvQz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- MARCHETTO, A. Reflexões sobre a autoficção, a pós-ficção e o “eu” na literatura. *Escotilha*, 27 set. 2018. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/literatura/contracapa/reflexoes-sobre-a-autoficcao-a-pos-ficcao-e-o-eu-na-literatura/>. Acesso em: 29 out. 2022.
- MARQUETTI, F. R. Ártemis. In: ROSA, E. B. *et al.* (org.). *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 204-208.
- MCLEAY, S. A. *Divining self with Kristeva: an autocritical exploration into five mother/daughter memoirs*. 2004. Thesis (Master of Arts) – University of Calgary, Calgary, 2004.
- MERUANE, L. *Contra os filhos: uma diatribe*. São Paulo: Todavia, 2018.
- NELSON, M. *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- O'REILLY, A.; RUDDICK, S. A conversation about Maternal Thinking. In: O'REILLY, A. *Maternal thinking: philosophy, politics, practice*. Ontario: Demeter Press, 2009. p. 14-38.
- PARKER, R. *A mãe dividida: a experiência da ambivalência na maternidade*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.

PETIT, M. *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. São Paulo: Editora 34, 2019.

PITLIUK, L. Winnicott e os desafios da parentalidade. In: TEPPERMAN, D.; GARrafa, T.; IACONELLI, V. (org.). *Laço*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Parentalidade & Psicanálise). p. 37-51.

PREUSSNER, A. Review: [Untitled]. Reviewed work: *The Mother Knot* by Jane Lazarre. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v. 3, n. 2, p. 79-80, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3346407>. Acesso em: 16 set. 2021.

RACHEL Cusk Interview: you can live the wrong life. [S. l.: s. n.]: 2019. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Louisiana Channel. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kGg\\_6BGIHuM&ab\\_channel=LouisianaChannel](https://www.youtube.com/watch?v=kGg_6BGIHuM&ab_channel=LouisianaChannel). Acesso em: 1º nov. 2022.

REEDY, M. T. Introduction. In: LAZARRE, J. *The mother knot*. Durham, US: Duke University Press, 1997. p. vii-xiv.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAAVEDRA, C. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAFATLE, V. *Introdução a Jacques Lacan*. 4. ed. rev. atual. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Filô Margens).

SEXTON, A. *The collected poems*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1999.

STEVENS, C. Ressignificando a maternidade: psicanálise e literatura. *Revista Gênero*, v. 5, n. 2, p. 65-79, 2005. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3781/1/ARTIGO\\_RessignificandoMaternidade.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3781/1/ARTIGO_RessignificandoMaternidade.pdf). Acesso em: 13 abr. 2022.

STONE, A. Mother-daughter relations and the maternal in Irigaray and Chodorow. In: BUESKENS, P. (org.). *Nancy Chodorow and The Reproduction of Mothering: forty years on*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. p. 239-263.

SYDNEY'S Writers Festival: Rachel Cusk: Second Place. Entrevistadora: Annabel Crabb. Entrevistada: Rachel Cusk. [S. l.]: Sydney's Writers Festival, set. 2021. Podcast (58 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1KbltAvEFaKaLfedrVarJR?si=55f75f6da3494be5>. Acesso em: 28 out. 2022.

THURMAN, J. Rachel Cusk gut-renovates the novel. *The New Yorker*, 31 jul. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/rachel-cusk-gut-renovates-the-novel>. Acesso em: 31 mar. 2021.

TORRES, R. Problemas cruciais para a formação do analista na atualidade: o sujeito suposto saber em questão. *Stylus: Revista de Psicanálise*, n. 33, p. 11-27, 2016. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/stylus/n33/n33a02.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

VALIHORA, K. She got up and went away: Rachel Cusk on making an exit. *ESC*, v. 45, n. 1-2, p. 19-35, 2019. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/2510616948/fulltextPDF/B6DB463426EF4156PQ/1?accountid=26646>. Acesso em: 9 nov. 2022.

WERNECK, M. Pais por escrito: ou do amor e seus avessos. In: TEPPERMAN, D.; GARRAFA, T.; IACONELLI, V. (org.). *Laço*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Parentalidade & Psicanálise). p. 105-115.

WILSON, F. *Burning man: the trials of D. H. Lawrence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021. *E-book*.

WINNICOTT, D. *Bebês e suas mães*. São Paulo: Ubu, 2020.