

DIMENSÕES DA ESCUTA NA ESCRITA FEMINISTA DE *ESBOÇO*, DE RACHEL CUSK

Ana Gabriela Dickstein Roiffe¹

RESUMO: O artigo analisa o livro *Esboço* (2019), de Rachel Cusk, a partir da problematização do conceito de escuta. Na obra, uma personagem-narradora é responsável por mediar uma série de conversações, nas quais atua sobretudo por meio de uma escuta crítica, que ultrapassa o terreno do ordinário ao propor uma escavação das trajetórias dos personagens. Essa escuta aproxima-se também da própria prática da escrita, acenando para procedimentos metalinguísticos e tangenciando o posicionamento político-feminista da escritora. Nesse sentido, a escuta constrói diferentes tipos de feminilidade, convocando à discussão de tensões e negociações sobre a outorga da voz e recuperando sentidos da maternidade e da sexualidade relacionados à audição.

PALAVRAS-CHAVE: Rachel Cusk; *Esboço*; escuta; estudos de gênero; literatura.

DIMENSIONS OF LISTENING IN OUTLINE FEMINIST WRITING, BY RACHEL CUSK

ABSTRACT: The article analyzes Rachel Cusk's *Outline* (2019) through the discussion of the concept of listening. In the book, a character-narrator mediates a series of conversations, acting mainly through critical listening, which goes beyond ordinary stories by excavating the characters' trajectories. This listening is also close to the writing itself, pointing to metalinguistic procedures and to the writer's political-feminist position. In this sense, the idea of *listening* builds different types of femininity, calling for the discussion of tensions and negotiations about the granting of the voice and recovering meanings of motherhood and sexuality related to it.

KEYWORDS: Rachel Cusk; *Outline*; listening; gender studies; literature.

Lançado originalmente em 2014, *Esboço* (2019), o primeiro livro de uma trilogia consagrada da escritora Rachel Cusk, que se segue com *Transit* (2016) e *Kudos* (2018)², vende-se como uma aposta alta na contracapa da editora Todavia: “O primeiro romance da trilogia que transformou a literatura contemporânea” (CUSK, 2019). Se a retórica mercadológica amplifica os resultados da publicação, também desperta uma curiosidade que se sustenta, não apenas porque o livro retrata um feminismo cada vez mais maduro da escritora, mas especialmente pela maneira como a personagem-narradora torna-se a mediadora de uma obra constituída por diferentes conversas. Nesse sentido, pode-se considerar que a grande protagonista de *Esboço* é a ideia de escuta³, conceito elaborado por pontos de vista diversos na academia e que, neste caso, relaciona-se mais

¹ Doutora em Letras pela PUC-Rio. Foi professora substituta do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense (2019-2020). Contato: anadickstein@gmail.com

² Os dois últimos ainda não foram publicados no Brasil.

³ Embora autores como Schaeffer (*apud* REYNER, 2011) e Barthes (1986) diferenciem os verbos *escutar* e *ouvir*, indicando o primeiro como mais seletivo e ativo, neste artigo derivações do verbo *ouvir* serão usadas de forma esporádica em sentido mais próximo ao do verbo *escutar*, especialmente em citações que indistinguem ambos os termos.

proximamente a uma escuta feminina, constituída por permissões, interdições e negociações, em busca de liberdade.

Embora pouco conhecida no Brasil, a escritora Rachel Cusk é uma espécie de celebridade literária na Inglaterra, imprimindo à sua literatura um repertório autobiográfico insistente que, ao mesmo tempo, encontra vias de ampla renovação. Tanto nas suas três autobiografias, como nos 12 romances que publicou, encontram-se divórcios, filhos, a escrita e, em pinceladas esparsas, outras marcas dessa canadense, que passou uma temporada em Los Angeles e, aos oito anos de idade, mudou-se definitivamente para o Reino Unido. Dedicar-se em grande parte a construir papéis femininos na sua multiplicidade, mirando a liberdade das famílias, dos papéis sociais e dos corpos, a partir de descrições em que está sempre presente uma aguda ironia.

Em seus dois primeiros romances – tanto o premiado livro de estreia, *Saving Agnes* (1993), como *The Temporary* (1995) –, as respectivas protagonistas, Agnes Day e Francine Snaith, são jovens em busca de desejo e autoafirmação pelas ruas de Londres. O casamento e a maternidade convocam a escrita de Cusk para conflitos da nova fase, com a autobiografia *A Life's Work: On Becoming a Mother* (2001) e o romance *Arlington Park* (2006), que narra a vida de cinco mulheres suburbanas, com suas vidas frustradas e infelizes. Com a própria vida atravessando diretamente todas as suas obras, Cusk cria em *The Bradshaw Variations* (2009) uma protagonista que trabalha em uma universidade em Londres, enquanto seu marido dedica-se a cuidar da casa e da filha, assim como ela mesma acordara com o primeiro marido. *Aftermath: On Marriage and Separation* (2012) é outra autobiografia em que lida com o próprio divórcio, questionando as trocas de papéis, a guarda compartilhada e a construção de seu feminismo pessoal.

Ao convocar o espaço privado para as suas obras, reivindica uma posição discursiva, declarando que se trata de uma atitude feminista e política. Para a escritora, as mulheres não se sentem confortáveis em tematizar a domesticidade, sob o risco de parecerem dependentes. Segundo Cusk, em entrevista para Francesca Wade (2019), “As mulheres pensam que as famílias são material tóxico, que é algo que as pessoas não devem usar; que, para ter sucesso, você precisa se inscrever nos valores masculinos, que são aparentemente antidomésticos”. Nesse sentido, escritores como Richard Yates e John Updike teriam escrito sobre a vida doméstica com mais comodidade do que as mulheres, que, por sua vez, sentem-se mais seguras ao escrever sobre guerras napoleônicas ou romances históricos sobre a Primeira Guerra Mundial. Ainda assim, norteia-se por um permanente questionamento de diretrizes feministas que ela mesma adotou, provocando desmoronamentos e reintegrações de suas diretrizes de vida:

Seja como for, você não toparia com uma delas [as mulheres feministas] voltando à cena do crime – perdendo tempo na cozinha, na ala de maternidade, no portão da escola. Ela sabe que sua condição de mulher é uma fraude, manufaturada pelos outros em interesse próprio. Ela sabe que não se nasce mulher, uma mulher se faz. (CUSK, 2018)

A trama aparentemente despretensiosa de *Esboço* narra a breve viagem de uma escritora a Atenas, onde ministra uma oficina literária por dois dias. Tudo o que se passa

nas suas 188 páginas refere-se ao universo da viagem, desde o avião até o momento que antecede a partida, entre encontros em bares e restaurantes, passeios de barco, impressões do apartamento alugado e o andamento das próprias aulas. Não se deve buscar, no entanto, qualquer ponto climático, ações definitivas ou percursos em que vigorem teleologias narrativas, e sim uma franca abertura aos personagens, por meio de um delicado processo de escuta. Conhecemos, entre outros, o seu vizinho no avião, um empresário que relata suas relações com mulheres, filhos, divórcios e dinheiro; o escritor irlandês Ryan, colega que narra as suas desventuras com a escrita sem esconder a rudeza nas palavras e o sexismo nos gestos; Paniotis, um amigo editor que se decepciona com escritores a quem venerava; Angeliki, a escritora casada com um diplomata, que está lançando seu livro pela Europa; e dez alunos, que revelam suas personalidades durante os exercícios propostos. No lugar de ações descritas no momento em que se sucedem, os personagens se deixam conhecer pelos ouvidos da protagonista – cujo nome, Faye, só é revelado no penúltimo capítulo –, numa construção que entrelaça conversas desdobradas suavemente em confissões, relatos íntimos tornados públicos, em memórias e sensações filtradas por essa escuta. Heidi Julavits (2015) pontua que, enquanto os personagens divulgam histórias sobre suas famílias e carreiras, a narradora de *Esboço* se esboça fragilmente, tal como uma médium que absorve as histórias alheias. Nesse sentido, pode-se entender a personagem como uns corpos-ouvidos, que media, dá contorno e eco às conversas que constituem o livro.

A escuta como cifra

A psicanálise trouxe um renovado sentido para o conceito de escuta, cuja relação com o desvelamento emerge no comportamento da personagem Faye. Em 1912, quando publicou a primeira versão do artigo “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”, Freud apresentava um aporte então revolucionário para a prática terapêutica daquele momento. Em sua exposição, revelava a simplicidade de uma nova técnica, que não carecia de notas, mas apenas do que chamou de uma “atenção uniformemente suspensa” com relação àquilo que se escutava. O profissional deveria simplesmente escutar, evitando qualquer tipo de especulação sobre os casos durante o atendimento.

Não se deve esquecer que o que se escuta, na maioria, são coisas cujo significado só é identificado posteriormente.

Ver-se-á que a regra de prestar igual reparo a tudo constitui a contrapartida necessária da exigência feita ao paciente, de que comunique tudo o que lhe ocorre, sem crítica ou seleção. (FREUD, 1912/1996, p. 150)

Para Freud, o inconsciente do paciente seria um microfone transmissor relacionando-se com o “órgão receptor” – tal como um receptor telefônico – do profissional responsável pelo atendimento. A escuta impôs-se, portanto, gradativamente como uma das protagonistas da clínica psicanalítica, via incondicional para outorgar importância ao enfermo.

Mônica Macedo e Carolina Falcão (2005, p. 67) lembram que Freud havia passado pela hipnose e pela associação livre antes de se orientar em direção a um estado desperto. Com a escuta, o analista assume-se como um decifrador, um tradutor do inconsciente de quem fala, e a escuta toma forma de poder, da qual se despe na medida em que ao paciente é permitido escutar-se a si mesmo (idem, p. 70). Em Barthes (1986, p. 247-8), o ato de escutar também pressupõe uma disposição para se decodificar aquilo que é confuso ou mudo, uma tentativa de decifrar o futuro e a culpa.

De maneira análoga, existe um convite à escuta na narradora de *Esboço* que provoca uma regurgitação mnemônica de todos os personagens com quem se relaciona. No último capítulo do livro, por exemplo, a dramaturga Anne declarava-se surpresa com as próprias revelações a Faye: “Nunca contei isso para ninguém” (CUSK, 2019, p. 178). Não existia um segredo específico consumindo-lhe, mas se relacionar com o corpo-ouvidos da personagem-narradora ampliava a própria compreensão a respeito das consequências de um assalto sofrido seis meses antes – entre elas, o fato de ter perdido a capacidade de “comer de maneira normal” (idem, p. 177), tornando-se capaz, por exemplo, de devorar secretamente rosquinhas depois de um almoço com o ex-marido. Ainda assim, tal como um psicanalista, a narradora opta por uma descrição não invasiva ou normativa, construindo camadas finas da personalidade de seus personagens. Seja com amigos ou recém-conhecidos, Faye parece estabelecer uma confiança, a partir da qual se abre uma arena discursiva possível, em que o material narrado jamais é banal, embora não raro permaneça no terreno do ordinário. É nada mais do que cotidianos desnudando-se e ofertando-se a um diálogo consigo mesmos.

A cifra surge na medida em que simples histórias funcionam como o ponto de partida para escavações mais profundas na narração. Um exemplo é uma conversa de bar de Faye com o amigo de velha data Paniotis, que revela os detalhes sobre a tentativa fracassada de abrir uma pequena editora com autores de língua inglesa desconhecidos na Grécia. Processado por esses mesmos escritores, descritos como “pessoas frias, sem solidariedade alguma” (CUSK, 2019, p. 77), declarou: “A capacidade humana de se autoiludir é aparentemente infinita – e se for assim, como é que podemos saber, a não ser existindo num estado de pessimismo absoluto, que mais uma vez estamos enganando a nós mesmos?” (p. 75). O relato segue-se a partir da sensação de inutilidade que acometera seu finado casamento e da felicidade utópica da infância (“não havia nada que desejasse tanto quanto recordar isso pedacinho por pedacinho”, p. 79).

Embora discreta, a atenção suspensa da narradora e suas econômicas intervenções ensejam uma escuta crítica sobre o discurso alheio, tal como uma sessão psicanalítica, em que as ausências inconscientes aparecem via “sonhos, sintomas, lapsos, chistes, atos-falhos” (MACEDO, FALCÃO, 2005, p. 67). Dessa maneira, Faye incita esses mesmos personagens a desdobrarem suas narrativas, tornando versões anteriores rascunhos de outras mais complexas – e por vezes, mais generosas.

É o caso da conversa com o vizinho de poltrona no avião, que expõe impressões sobre o primeiro casamento, tratando-o como o mais feliz e harmonioso da sua vida, em contraste com o segundo, em que se mostra queixoso com relação à ignorância da ex-mulher. Insatisfeita com o que ouve, Faye se insurge contra o relato:

Eu disse que o modo como ele havia contado sua história demonstrava em grande medida esse fato, pois eu não conseguia ver a segunda mulher nem com metade da clareza com a qual conseguia ver a primeira. Na verdade, eu não acreditava totalmente nela. Era apresentada como uma vilã genérica, mas na realidade que mal havia feito? (CUSK, 2019, p. 21)

Ainda com a tentativa de reconstrução do discurso pelo vizinho, Faye não se sente satisfeita, questionando os extremos e propriedades morais da história. A narradora parece, assim, assumir o que Macedo e Falcão (2005, p. 65) consideram os novos tempos fundados por Freud: “o tempo da palavra como forma de acesso por parte do homem ao desconhecido em si mesmo e o tempo da escuta que ressalta a singularidade de sentidos da palavra enunciada”. De um lado, palavras reclamam a compreensão de uma dor; do outro, a escuta se assume como forma de acessar o desconhecido.

A escuta de si

Mais do que uma predisposição, é interessante atentar para a maneira como a escuta não se orienta como uma entrega abnegada a qualquer conceito de outro(s), constituindo-se, sobretudo, como uma forma de acesso à escuta de si.

Em *Esboço*, não existe qualquer descrição que desenvolva a relação da narradora-protagonista com a própria escuta. Apesar de não ser uma mera ouvinte, Faye solta esparsas informações sobre si apenas quando instigada por algum interlocutor. A fala se exerce, nesse sentido, na medida em que se certifica de uma escuta e sempre sob a forma de uma réplica. No avião para Atenas, informações sobre ela, como o fato de morar em Londres e sozinha com os filhos, revelam-se somente após o vizinho de poltrona começar a fazer perguntas, “como alguém que aprendeu a se lembrar de fazê-lo” (CUSK, 2019, p. 11). Na mesma conversa, ao contar o motivo da sua separação, reitera que sua voz só é proferida quando uma escuta avaliza a fala:

Era impossível, falei, *em resposta à sua pergunta*, citar os motivos que tinham feito o casamento acabar: entre outras coisas, um casamento é um sistema de crenças, uma narrativa, e embora se manifeste em coisas razoavelmente reais, o impulso que o move é, em última instância, um mistério. (CUSK, 2019, p. 12, grifo meu)

Existe, assim, um acordo tácito reincidente na dinâmica do livro segundo o qual Faye em grande parte escuta e apenas eventualmente se manifesta. Outro exemplo é a conversa de bar com Ryan, também docente no curso que ministrou em Atenas, em que a protagonista passeia por todos os meandros da vida do professor sem emitir qualquer informação sobre si. Os leitores são convidados a conhecer a história pregressa do professor, que quase por acaso entrou em um programa de criação literária nos Estados Unidos, escreveu apenas um livro de contos e acabou sendo convidado a lecionar, embora reconhecesse não ser talentoso. O relato da narradora também demarca uma espécie de obsessão sexista do irlandês, cuja atenção orienta-se de forma persistente em

direção à garçonete da mesa, o que é ilustrado por comentários sobre a sua aparência e tentativas frustradas de aproximação. “Fuja comigo” (CUSK, 2019, p. 34), sugere para a funcionária. Apenas no encerramento do capítulo, Faye indica: “Ele virou a cabeça para mim. E você, perguntou, está trabalhando em alguma coisa?” (idem, p. 40), o que indica novamente a necessidade de uma permissão, com o interlocutor mostrando-se francamente desinteressado em seu relato.

São poucas as vezes em que a própria vida da protagonista atravessa relatos alheios e, quase sempre, mediados por ligações ou mensagens enviadas pelo telefone celular. É assim que sabemos que o seu filho procura uma raquete de tênis e, em outro momento, que provavelmente o mesmo filho não encontra o caminho para a escola. Como um esboço de si mesma, a narradora oferta-se como escuta, sem entregar qualquer característica física, psicológica ou mesmo denominação que possam oferecer contornos descritivos à personagem. Apenas no penúltimo capítulo do livro, quando uma mulher chamada Lydia informa que avaliadores recusaram um pedido para aumentar um empréstimo que havia sido solicitado, o relato da narradora indica: “É Faye quem está falando?” (CUSK, 2019, p. 160). Sob a forma de relato, é a escuta a responsável por instigar a memória e, neste caso, atribuir à protagonista um nome próprio. Nesse sentido, o corpo de Faye é constituído pela capacidade de conectar-se com as vozes alheias, elaborando essa escuta e, mais do que isso, a escuta torna-se uma estratégia a partir da qual a narradora desdobra fragmentos de si.

Para Jean-Luc Nancy (2014, p. 27), a escuta abre um campo de tensão com relação ao *si*, na medida em que não se refere a uma reflexividade ou a um *si* do outro, senão a um *si* relacional ou geral, referente à ideia de ressonância: “Teríamos assim estabelecido que a escuta (se) abre à ressonância e que a ressonância (se) abre ao si: ou seja, que ela abre ao mesmo tempo a si (ao corpo ressoante, à sua vibração) e ao si (ao ser enquanto o seu ser se põe em jogo por si mesmo).” (NANCY, 2014, p. 46). A escuta, neste caso, já não se presta a uma futura decodificação, não busca qualquer sentido significativo, mas apenas a ressonância, que se traduz numa presença sob a forma de penetração e extensão, jamais de estabilidade. A assertividade, o entendimento e a compreensão cedem lugar ao campo das possibilidades abertas, da vibração e do contágio.⁴

Quando Roberto Zular (2014) analisa o poema “Esboço de uma Serpente”, de Paul Valéry, especialmente na sua tradução por Augusto de Campos, adiciona ainda a essa discussão uma dimensão enunciativa. “Eu me escuto, e nos meus circuitos/minha meditação murmura”, dizem os versos proferidos pela própria víbora, que fariam a palavra vestir seu caráter performativo. Isso porque, tanto o desmoronamento do Éden pelo ponto de vista reptiliano convoca ao reconhecimento de vozes possíveis, contrapondo-se à ideia de uma Voz onipotente, como a fala assume-se como dobra do escutar, multiplicando as possibilidades de enunciação.

⁴ Vale lembrar aqui uma das diferenças entre a visualidade e a auralidade apontadas por Nancy. Enquanto o primeiro tenderia ao mimético, o segundo remontaria à “ordem da participação, da partilha ou do contágio” (NANCY, 2014, p. 24-5).

É nesse sentido que a escuta de Faye atua como uma articuladora de múltiplos pontos de vista, formados por feixes de estranhamentos e reconhecimentos. Em primeiro lugar, permite escutar a si a partir da vibração de seu próprio corpo, formando uma onda de contágio, em que o *si* já não pode ser medido pelo outro, por um eu ou por uma comunicação entre atores, mas sim na sua evocação de uma ruptura com qualquer deus ex-machina. O corpo vibrátil, tal como a serpente aponta, não escuta a Voz, mas mergulha na caixa sonora de um fluxo que renova os ecos da criação.

Ao criar as bases teóricas para a construção da música concreta, propondo pela primeira vez uma atenção sobre a escuta, o pensamento fenomenológico de Pierre Schaeffer caminhava em sentido semelhante, demarcando a necessidade de atenção aos sons cotidianos e corriqueiros para a realização: “Não separar jamais o escutar do fazer” (SCHAEFFER *apud* OBICI, 2008, p. 27). Como resultados, a escuta do mundo, mas também uma escuta da escuta, vislumbravam novas formas de composição (REYNER, 2011, p. 78).

Neste caso, a escuta atuaria, ao mesmo tempo, como o lugar de enunciação de Faye e como a criação relacionada à própria escrita. Já não se trata apenas de uma personagem-narradora que oferece um recorte diegético para o sentido de escuta; o que se amplia é a relação metalinguística de uma escritora que cria uma escritora, ou seja, de uma escuta de *si* de Rachel Cusk, autora do livro, desdobrada na escuta de uma narradora que escuta seus personagens. Como lembra Zular (2014, p. 221), a escrita seria a busca por uma escuta que é uma invocação ou mesmo a convocação para novas possibilidades de subjetivação: “Entre a voz que existe e a voz que vem, instaura-se a escuta como desejo, como vir-a-ser. A escrita como a quarta voz da voz, um desvio entre ver/ouvir, escrever/falar”.

Nesse sentido, é sintomático que as duas aulas do curso da protagonista de *Esboço*, chamado “Como escrever”, construam-se por meio de exercícios em que Faye lança iscas para escutar os participantes e para que uns escutem os outros, promovendo uma grande integração via escuta. No primeiro dia, solicita aos alunos que contem sobre alguma coisa que lhes tivesse chamado a atenção durante o caminho para a aula. Uma vez rompido o silêncio inaugural, os relatos desabrocham, desencadeando mais relatos e qualificando o exercício da escuta. Aparentemente corriqueiras, as exposições dos alunos servem como mote para desdobrar suas características singulares, tornando-se o acesso para incursões verticais sobre suas histórias. Desfilam, assim, personagens como o jovem Georgeou, obcecado por possibilidades e probabilidades; Marielle, a excêntrica mulher coberta de joias, que descobre a traição do marido ao ouvi-lo cantar um trecho da ópera *Carmen*; e Penelope, que de tanto bater na cadela indisciplinada se tornou uma figura monstruosa para os próprios filhos.

Vale destacar também o quanto a escuta desses pequenos relatos revela sobre o processo da escrita, com relação à sua necessidade premente de uma escuta do mundo. Em oficinas de escrita, como a ministrada pela personagem Faye, e contações de história de modo mais amplo, a depuração do exercício de escuta antecede a prática do texto. Nesse sentido, as transcrições das aulas de Gabriel García Marquez na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba, apresentam-se

como peças didáticas sobre o exercício da escuta como ferramenta do ofício da escrita. Viciado em criar histórias coletivamente, o escritor colombiano declarava-se um enamorado pela contação de histórias, atribuindo a esse processo a centralidade na criação:

Que tipo de mistério é esse que faz o simples desejo de contar histórias se tornar uma paixão, que um ser humano seja capaz de morrer por isso, morrer de fome, frio ou seja lá o que for, apenas para fazer algo que não pode ser visto ou tocado, que, por fim, se olharmos bem, não serve para nada?⁵ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 21)

Docente por quase uma década, Rachel Cusk construiu como uma das alunas de Faye uma personagem que se recusa a escutar. Depois de aguardar em silêncio enquanto todos os demais alunos falavam na aula da protagonista, Cassandra anuncia que pediria o dinheiro de volta. Na sua opinião, o exercício proposto não ensinava a escrever, o que depunha contra a capacidade da própria docente: “A senhora é uma péssima professora” (CUSK, 2019, p. 121).

No trabalho de Marília Librandi-Rocha (2015), a relação entre escuta e escrita aparece como uma característica distintiva da literatura brasileira, em que estariam presentes traços culturais de oralidade e musicalidade. Nesse sentido, a pesquisadora constrói uma categoria chamada “escrita auditiva” ou “escrita de ouvido” para estabelecer um conjunto heterogêneo de obras no qual se encontram escritores como Clarice Lispector, Augusto de Campos, Paulo Leminski, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Hilda Hilst. Quando reduz a análise para o universo dos romances, reconhece nessa mesma classificação escritas que adotam “procedimentos metaficcionalis, que instauram um paradigma musical, performático e teatral na escrita em prosa” (LIBRANDI-ROCHA, 2015, p. 113). É nesse sentido que, sob a forma de duplos ou múltiplos, constroem-se autorias compartilhadas e uma escuta de vozes diversas, tal como em *A hora da estrela*, quando Clarice Lispector assume-se sob a forma do personagem Rodrigo S.M., autor do livro sobre a personagem Macabéa. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* também vale-se de duplos, pela construção dos personagens Brás Cubas e Bento Santiago, respectivamente, enquanto *Grande sertão: veredas* funda-se sob a encenação de uma fala (de Riobaldo) e de uma escuta (do doutor). “Quem fala é Riobaldo, um jagunço aposentado, que conta o que foi sua vida. Quem ouve é o ‘doutor’, um ‘senhor’ da cidade que visita o sertão, e que permanece com Riobaldo por três dias.” (LIBRANDI-ROCHA, 2015, p. 144).

Com relação a *Esboço*, as escritas de ouvido de Librandi-Rocha apresentam vetores mais intensificados de metaficcionalidade. A tonalidade de Rachel Cusk é mais suave e menos disruptiva que a de autores como Clarice Lispector, Machado de Assis e Guimarães Rosa. No entanto, como lembra Judith Thurman (2017), “Muitos escritores experimentais rejeitaram a mecânica da contação de histórias, mas Cusk encontrou uma

⁵ No original, “¿Qué clase de misterio es ese que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella, morir de hambre, frío o lo que sea, con tal de hacer una cosa que no se puede ver ni tocar, que al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada?”. Tradução minha.

maneira de fazê-lo sem sacrificar sua tensão. Onde a ação serpenteia, a linguagem assume a folga”.⁶

É interessante notar, por exemplo, que o duplo de Cusk multiplica-se também na figura de Anne, substituta de Faye no curso de escrita. Inundada pela força das próprias palavras, a dramaturga encontrava-se em meio a um bloqueio curioso, ao que chamou de “resumir”. Não entendia, por exemplo, de que servia escrever uma obra completa sobre o ciúme se o vocábulo já resumia seu sentido. Essa espécie de padecimento de um “mal do resumo” estendia-se a todas as áreas da sua vida. “[...] ela própria se sentia resumida, e estava começando a questionar de que adiantava continuar existindo dia após dia quando *vida de Anne* praticamente definia a questão” (CUSK, 2019, p. 176, grifos da autora).⁷ Portanto, este é um dos casos em que o livro dá relevo ao processo da escritura, flertando com a metaficcionalidade. Mais ainda, se um sentido improvisacional caracteriza as escritas de ouvido de Librandi-Rocha, a partir do qual a escrita parece coabitar o tempo em que é lida, Rachel Cusk parece resumir as conversações que Faye recolhe de seus personagens como uma inventariante, que reduz o seu caráter editorial na transcrição dos diálogos.

Lugares de escuta

O artigo de Librandi-Rocha (2015) evoca ainda outro sentido de escuta, referente a uma história de negação e segregação dos grupos sociais – neste caso, com foco no Brasil colonial, o que é ilustrado por textos como “Mensagem ao antropófago desconhecido” (1946), de Oswald de Andrade (*apud* LIBRANDI-ROCHA, 2015, p. 136): “O homem europeu falou demais. [...] É preciso ouvir o homem nu”. Nesse sentido, Roland Barthes (1986) já tencionava a relação entre a escuta e a produção de relações de poder, quando apontou uma categorização histórica de diferentes estratos:

As sociedades tradicionais conheciam dois lugares de escuta, ambos alienados: a escuta arrogante do superior, a escuta servil do inferior (ou seus substitutos); hoje, esse paradigma está sendo questionado, certamente de uma maneira ainda bastante inadequada: acredita-se que, para liberar a escuta, basta tomar a palavra, enquanto que uma escuta livre é essencialmente uma escuta que circula, troca, destrói, devido à sua mobilidade, o esquema fixo dos papéis da fala: não é possível imaginar uma sociedade livre aceitando a preservação dos antigos domínios da escuta: os do crente, o discípulo e o paciente.⁸ (BARTHES, 1986, p. 255-6)

⁶ No original, “Many experimental writers have rejected the mechanics of storytelling, but Cusk has found a way to do so without sacrificing its tension. Where the action meanders, language takes up the slack”. Tradução minha.

⁷ Registra-se uma curiosa semelhança desse “mal de resumo” com o pensamento de Jorge Luís Borges a respeito dos romances, ilustrado por uma frase lembrada por Mario Vargas Llosa (2020), durante entrevista com o escritor: “Desvario empobrecedor o de querer escrever romances, o de querer explicar em quinhentas páginas algo que pode ser formulado em uma só frase”.

⁸ No original, “Las sociedades tradicionales conocían dos lugares de escucha, ambos alienados: la escucha arrogante del superior, la escucha servil del inferior (o sus sustitutos); este paradigma hoy en día se está

A distribuição desigual de poder a partir da sua articulação com as práticas de escuta aparece hoje em diferentes linhas de investigação. Guiliano Obici (2008, p. 106), por exemplo, pesquisa de que maneira dispositivos de escuta contemporâneos, a exemplo de aparelhos de rádio, TV, mp3 players e podcasts, aproximam-se das diferentes tecnologias de poder, especialmente as disciplinares e de controle. Já em Ana María Ochoa Gautier (2014), a escuta constitui-se como eixo central na cosmologia dos diferentes povos colombianos do século XIX: “As diferentes práticas pelas quais essas escutas foram historicamente inscritas nos corpos, na pedra, na pele e no papel, por meio de rituais e da escrita, são marcadas por um poder altamente desigual na constituição da esfera pública”⁹ (OCHOA GAUTIER, 2014, p. 4). No livro *Plantations Memories: Episodes of Everyday Racism* (2010), Grada Kilomba também analisa o quanto a fala refere-se a uma negociação entre quem emite a voz e quem a escuta. Se existem aqueles que podem falar é porque a eles foi autorizada uma escuta, que constrói categorias de pertencimento e segregações. Segundo Kilomba (2010, p. 21), “Uma pessoa (apenas) pode falar quando sua voz é ouvida”.

Em meio a esse trajeto, a escuta aproxima-se também dos estudos de gênero. Um exemplo é o artigo “O gênero do som” (2020), em que Anne Carson (2020) investiga de que modo as autorizações relativas à propagação do som assumem-se, desde a Antiguidade, como frutos de uma cultura patriarcal, na qual as mulheres e seus sons caóticos precisam ser contidos pelos homens para que se mantenha a harmonia social. Dividem-se, assim, no seio dessa cultura, as espécies que conseguem ou não criar mecanismos de autocensura. É nesse sentido que, na Grécia Antiga, o conceito de *sophrosyne*, referente à prudência e ao autocontrole, associava-se a uma característica própria do universo masculino. Destacada, entre outras, pela pesquisadora (CARSON, 2020, p. 124), a citação de Sófocles a seguir resume de que maneira a distribuição de gêneros construía o som e a escuta como territórios de poder: “O silêncio é o *kosmos* [boa ordem] das mulheres”.

Portanto, se o conceito de um “lugar de fala” qualifica o reconhecimento sobre como o lugar socialmente ocupado provoca vivências e perspectivas diferentes (RIBEIRO, 2017), não seria o caso de se considerar a sua ampliação por meio de um campo de tensões e negociações entre lugares de fala e lugares de escuta, considerando-se as multiplicidades do feminino que se deixam falar e escutar?¹⁰

cuestionando, cierto que de manera quizás aún muy basta e inadecuada: se cree que para liberar la escucha basta con tomar la palabra, mientras que una escucha libre es esencialmente una escucha que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla: no es posible imaginar una sociedad libre aceptando la preservación de los antiguos dominios de la escucha: los del creyente, el discípulo y el paciente”. Tradução minha.

⁹ No original, “The different practices through which such listenings have been historically inscribed, in bodies, on stone, on skin, and on paper, through rituals and through writing, are, to be sure, marked by highly unequal power in the constitution of the public sphere”. Tradução minha.

¹⁰ Artigos de Isabel Porto Nogueira (2017) e de Melina Gorjon, Danielly Mezzari e Laura Basoli (2019), entre outros, já haviam adotado o conceito “lugar de escuta” para analisar, respectivamente, epistemologias feministas a partir de uma criação artística própria e de uma prática terapêutica relacionada ao exercício da alteridade.

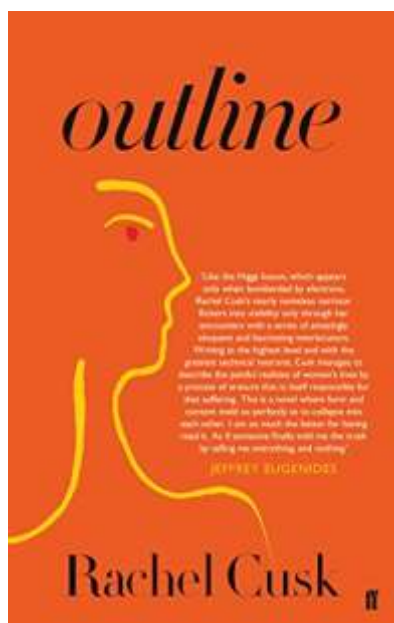
Quando essa discussão é recuperada na análise de *Esboço*, destaca-se no livro não apenas a possibilidade de escuta, mas a outorga de uma escuta de Rachel Cusk para Faye, que também autoriza a fala de suas outras personagens. Chama a atenção, nesse sentido, a maneira como a escrita abre-se para uma escuta de personagens femininas apenas quando o livro está para alcançar a sua metade. No entanto, o que poderia indicar uma falta apresenta-se quase como um estágio preparatório para escutar e oferecer aos leitores um panorama contemporâneo de mulheres diversas, cujas contradições são mapeadas sem qualquer tentativa de ratificar a falta de *sophrosyne* ou quaisquer tipos de estereótipos de gênero associados às mulheres. Sob a narração auditiva de Faye, as personagens femininas mostram-se, ao mesmo tempo, permeadas por dilemas relacionados ao trabalho, à maternidade e ao casamento, mas com matizes próprias da condição humana, que ultrapassam o repertório das polarizações.

Uma dessas personagens é Angeliki, que divide uma conversa na mesa de bar com a protagonista e seu amigo, o editor literário Paniotis. Antes de entrar em cena, o próprio a descrevera como uma pessoa que: “elegu a si mesma uma espécie de portavoza da feminilidade sofredora em geral” (CUSK, 2019, p. 75). Refere-se especialmente ao romance escrito por Angeliki sobre uma pintora casada com um diplomata, que se sentia oprimida pelo trabalho do marido, até encontrar na paixão por um jovem pintor o início de uma espécie de libertação. Essa personagem apresentava-se como um duplo da própria Angeliki, igualmente casada com um diplomata, mas que encontrou a sua libertação na escrita do próprio livro. A escritora conta também sobre as diferentes mulheres que conheceu, tanto na condição de esposa do diplomata, como na sua nova vida, em turnê pela Europa com o livro. Grande parte dessa conversa consistiu de descrições sobre as mulheres com as quais Angeliki havia convivido e o quanto elas tornaram-se responsáveis por sua metamorfose para uma mulher que, como a protagonista do seu romance, intenciona criar “acontecimentos em vez de proporcionar apenas um comentário a seu respeito” (idem, p. 76). Elas formavam um conjunto com os mais variados tipos, fossem as perfeitas de Berlim, com seus sapatos sem salto, “extremamente práticos e feios” (idem, p. 88), fossem as mulheres politizadas da Polônia. Destacou-se entre elas a figura de Olga, jornalista de cara pálida e ossuda, que se alternava com o marido a cada seis meses nos cuidados da casa e dos filhos. Para Angeliki, conviver com Olga a fez repensar a seriedade da sua escrita e de seu feminismo. “Parecia haver na sua vida tão pouco prazer e beleza que não estava certa de que eu, em circunstâncias semelhantes, teria tido energia para me importar” (idem, p. 84). Quando passou alguns meses incapacitada por uma doença, Angeliki também relativizou a própria relação com o casamento e a maternidade: “Para muitas mulheres, ter um filho é sua experiência criativa central [...] mas um dia você percebe que tudo isso – a casa, o marido, o filho –, tudo isso não é importante, na verdade é exatamente o contrário: você se tornou uma escrava, você foi apagada!” (idem, p. 86).

Assim como Angeliki exercita a sua escuta das mulheres para se reconstruir, a escritora de *Esboço* permeia o restante do livro com fragmentos de universos femininos que tematizam momentos de redenção e temor. Um dos mais interessantes é o relato da personagem Melete sobre um sonho que tivera, em que ela e outras mulheres tentavam

chegar à ópera, mas todas tropeçavam sobre o sangue menstrual que escorria por seus vestidos e suas pernas. Ao lado do prédio do espetáculo, os absorventes eram empilhados, despertando a ojeriza dos passantes e impedindo a entrada delas na ópera. Ao final do relato, Melete confessa ainda que se sentia culpada pela situação, deixando transparecer todo o peso da condição feminina que se traduz na construção das personagens.

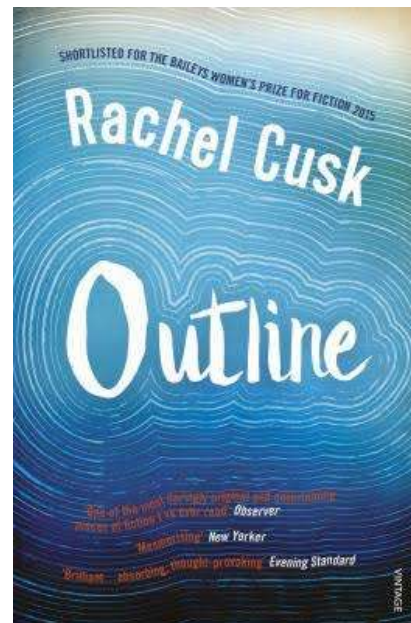
Como um gesto de sororidade, trata-se de uma relação com o feminino que não é meramente ontológica, mas sempre mediada por uma escuta que autoriza a escuta da narradora e a voz de suas personagens. Nesse sentido, é interessante notar como as capas do livro – originalmente intitulado *Outline* – nas edições inglesas e estadunidenses partiram da representação de uma mulher como porta-voz de uma fala para a metaficcionalidade da escuta, que recobre especialmente a relação da escritora com a obra. Enquanto nas primeiras edições londrinas optou-se por estampar uma imagem de mulher, seja por seus contornos ilustrados ou por meio de uma fotografia, a versão para Kindle aproxima-se pela primeira vez da ideia das ondas, que também poderiam remeter a reverberações sonoras. A partir de então, o mar será uma constante nas capas de publicações dos Estados Unidos.



Londres: Faber & Faber, 2014.



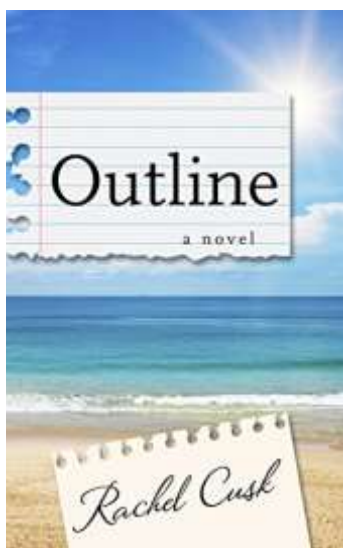
Londres: Vintage, 2015.



(Kindle edition) Londres: Vintage, 2015.



NY: Farrar, Straus and Giroux, 2015.



Waterville, ME: Thorndike Press, 2015.



Nova York: Picador, 2016.

Tornou-se emblemática a imagem criada para a edição da Farrar, Straus and Giroux (2015), que trazia uma folha de caderno pautada, simulando o início de uma virada de página, sob a qual se podiam vislumbrar o detalhe de águas do mar Egeu e o texto “A novel”. Charlotte Strick (2018), uma das responsáveis pelo projeto gráfico, afirmou ter procurado incorporar a escrita evocativa de Cusk, colocando a folha pautada como metáfora da vida do narrador e da própria escritora. Neste caso, pela primeira vez, o artifício se sobressai com relação à representação.

No ano seguinte, a edição da Picador parece ter sintetizado com mais sutileza o conceito: dentro de uma moldura, passa para o primeiro plano uma concha fincada na areia. Do mar, vê-se apenas uma espuma desfocada ao fundo e o termo “A novel” já não aparece. Portanto, torna-se desnecessário convocar o papel da escrita e mesmo informar que se trata de um romance. Mais ainda, essa capa, escolhida pela editora Todavia para a versão publicada no Brasil, é um claro convite à ideia de escuta, como reconhece Irineo Baptista Netto (2019): “É preciso se segurar para não encostar a orelha na capa e tentar ‘ouvir’ o mar”.

Reitera-se, no entanto, que a escuta parte de um lugar: afinal, se a concha em alguns países de fala hispânica, como a Argentina, refere-se diretamente à genitália feminina, não se pode omitir o quanto a capa deixa à mostra uma cavidade rosada, que remete ao sexo e à feminilidade. Não por acaso, a concha é um dos símbolos da fertilidade, o que se torna nítido em quadros como *O nascimento da Vênus* (1483), de Botticelli, e *Retrato doble de Diego y yo 1929-1944* (1944), de Frida Kahlo. Enquanto no primeiro, a deusa mitológica parece ter sido gestada por uma grande concha, o segundo traz uma imagem em que se misturam os rostos de Frida e Diego Rivera, cujo pescoço fundido está entrelaçado por galhos de árvores. Para Hayden Herrera (*apud* FLORES, 2014), enquanto o sol e a lua na parte direita do quadro aludem aos princípios masculino e feminino, uma vieira e uma concha seriam o símbolo da união entre os sexos.

Não por acaso, Librandi-Rocha (2015, p. 134) vincula a audição à gestação, lembrando que se trata do primeiro sentido que se desenvolve no ventre. Em Nancy (2014), o ouvido aparece como o espaço de ressonância e como o próprio princípio da vida.

[...] o que é o ventre de uma mulher grávida, senão o espaço ou o antro onde vem ressoar um novo instrumento, um novo *organon*, que vem a desdobrar-se sobre si, depois a mover-se, não recebido do exterior senão os sons aos quais, chegado o dia, se porá a fazer eco mediante o seu grito. Mas, mais latamente, mais matricialmente, é sempre no ventre que nós – homem ou mulher – acabamos ou começamos por escutar. O ouvido abre para a caverna sonora que então nos tornamos. (NANCY, 2014, p. 66)

Em um de seus livros autobiográficos, Rachel Cusk (2015, p. 8) já revelava o seu interesse pelo tema da maternidade, assumindo a questão política que circunda a desigualdade entre os gêneros: “Minhas definições de mulher e mãe permanecem vagas, mas o processo continua a exercer sobre mim um verdadeiro fascínio”.¹¹ *Esboço* avança na discussão, oferecendo uma maternidade menos prescritiva a partir da qual se gestam ouvidos e ressonâncias.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos y voces. Barcelona: Paidós, 1986.
- CARSON, Anne. O gênero do som. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 114-136, 2020.
- CUSK, Rachel. *A life's work: on becoming a mother*. New York: Picador, 2015.
- _____. *Esboço*. Tradução Fernanda Abreu. São Paulo: Todavia, 2019.
- _____. Saldo final. *Piauí*, n. 143, ago. 2018. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/saldo-final/>>. Acesso em 17 jun. 2020.
- DOHERTY, Maggie. Rachel Cusk's struggle to break free from conventional life. *The Nation*, Sept. 27, 2018. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/archive/rachel-cusk-kudos/>>. Acesso em 17 jun. 2020.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. Androginia e surrealismo a propósito de Frida e Ismael – velhos mitos: eterno feminino. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 815-837, dez. 2014.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cómo se cuenta un cuento*. Santa Fe de Bogotá: Voluntad, 1995.

¹¹ No original, “My definitions, of woman and of mother, remain vague, but the process continues to exert on me a real fascination”. Tradução minha.

- GORJON, Melina; MEZZARI, Danielly; BASOLI, Laura. Ensaando lugares de escuta: diálogos entre a psicologia e o conceito de lugar de fala. *Quaderns de Psicologia*, v. 21, n. 1, p. 1-11, 2019.
- HOLDEFER, Camila Von. Detalhes não são banais em obra que destaca várias formas de manipulação. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 31 ago. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/detalhes-nao-sao-banais-em-obra-que-destaca-varias-formas-de-manipulacao.shtml>>. Acesso em 17 jun. 2020.
- JULAVITS, Heidi. Rachel Cusk's Outline. *New York Times*, Book Review, Jan 7, 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/01/11/books/review/rachel-cusks-outline.html>>. Acesso em 17 jun. 2020.
- KEGLER, Paula; SANDER, Gabrielle Krupp. O silêncio em palavras mudas e ausentes: uma escuta psicanalítica. *Contextos Clínicos*, São Leopoldo, v. 11, n. 1, p. 122-135, jun. 2018.
- KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2010.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 19, p. 131-148, abr. 2015.
- LLOSA, Mario Vargas. Borges em sua casa. Uma entrevista de Mario Vargas Llosa. *El País*, Cultura, 14 jun. 2020. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-06-14/borges-em-sua-casa-uma-entrevista-de-mario-vargas-llosa.html>>. Acesso em 17 jun. 2020.
- MACEDO, Mônica Medeiros Kother; FALCÃO, Carolina Neumann de Barros. *Psychê*, n. 15, São Paulo, jan.-jun./2005, p. 65-76.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- NETTO, Irineo Baptista. “Esboço” é simples na forma, mas fala de coisas difíceis. *Plural*, Cultura, 24 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/esboco-e-simples-na-forma-mas-fala-de-coisas-dificeis/>>. Acesso em 17 jun. 2020.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 2, 2017, p. 1-20.
- OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OCHOA GAUTIER, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham/London: Duke University Press, 2014.
- REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- STRICK, Charlotte. How Rachel Cusk's Outline Trilogy Got Those Iconic Covers. Lit Hub. July 31, 2018. Disponível em: <<https://lithub.com/how-rachel-cusks-outline-trilogy-got-those-iconic-covers/>>. Acesso em 17 jun. 2020.

THURMAN, Judith. Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel. July 31, 2017. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/rachel-cusk-gut-renovates-the-novel>>.

Acesso em 17 jun. 2020.

WADE, Francesca. Interview with Rachel Cusk. *The White Review*, August 2019.

Disponível em: <<https://www.thewhitereview.org/feature/interview-rachel-cusk/>>. Acesso em 17 jun. 2020.

ZULAR, Roberto. O ouvido da serpente: algumas considerações a partir de duas estrofes de “Esboço de uma serpente” de Paul Valéry. In: RIOS, Cleusa Rios Pinheiro Passos;

ROSENBAUM, Yudith. Interpretações: crítica literária e psicanálise. Cotia: Ateliê, 2014, p. 213-229.

Recebido em: 23/06/2020

Aceito em: 22/08/2020

Referência eletrônica: ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. Dimensões da escuta na escrita feminista de *Esboço*, de Rachel Cusk. *Criação & Crítica*, n. 27, p., nov. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.