

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAMILA CANALI DOVAL

**MULHERES ESCRITAS POR MULHERES:  
PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO (2000 - 2014)**

Porto Alegre

2016

CAMILA CANALI DOVAL

**MULHERES ESCRITAS POR MULHERES:  
PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO (2000 - 2014)**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Sissa Jacoby

Porto Alegre

2016

### Catálogo na Publicação

D743m Doval, Camila Canali  
Mulheres escritas por mulheres : personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000-2014) / Camila Canali Doval. – Porto Alegre, 2016.  
281 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.  
Orientadora: Profª. Drª. Sissa Jacoby

1. Escritoras Brasileiras – Crítica e Interpretação.  
2. Crítica Literária. 3. Personagens (Literatura).  
4. Literatura Brasileira. I. Jacoby, Sissa. II. Título.

CDD 869.909

Bibliotecária Responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

CAMILA CANALI DOVAL

**MULHERES ESCRITAS POR MULHERES:  
PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO (2000 - 2014)**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 12 de janeiro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

---

Noelci Fagundes da Rocha (Sissa Jacoby) – Orientadora PUCRS

---

Márcia Helena Saldanha Barbosa – UPF

---

Susana Bornéo Funck – UFSC

---

Tânia Regina Oliveira Ramos – UFSC

Porto Alegre

2016

Para o Enéias, que me alimentou de amor, companhia, paz,  
e também de comida, enquanto eu escrevia.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais amados, agradeço o amor que é tudo o que eu preciso.

À minha mana Nati, o feminismo que nos ensinou o que já sabíamos: sororidade.

Aos meus outros manos, Cristiano, Simone, Fernando, e também o Du, por sempre estarem comigo, de alguma maneira.

À minha querida orientadora Sissa, a força. Obrigada por me aceitar como companhia nesse ano sem igual que foi 2015.

À professora Anna Caballé, querida mia, a inspiração, Barcelona, uma nova Porto Alegre e um outro feminismo.

À professora Maria Eunice, o acolhimento em cada encontro de corredor: depois deles, sempre parecia que ia dar tudo certo.

Às minhas amigas, a emoção de fazer parte.

Ao PPGL e à FALE, em especial Maria da Glória di Fanti e Regina Kohlrausch, a atenção e o entendimento sempre. À Tati Carré, a querida incondicional.

Ao CNPq, a bolsa no período de 2012 a 2015.

À CAPES, a bolsa-sanduíche.

A todas as feministas desta tese, a vida nova que estou vivendo, muito melhor.

*¡Conseguiste terminar a tiempo!,* ela exclama. Você lhe mostra o bloco azul e ela pergunta: *¿sobre que es? Sobre vos,* você responde.

*Algum lugar, Paloma Vidal*

## RESUMO

Esta tese confronta um *corpus* de romances brasileiros contemporâneos de autoria feminina com pesquisas críticas feministas, a fim de observar se as personagens femininas escritas por mulheres têm contribuído para um projeto de emancipação das mulheres, observando os termos propostos pelo movimento feminista brasileiro e levando em consideração o que se infere como uma perspectiva feminina do mundo social. Para isso, são analisadas onze personagens femininas de dez romances publicados de 2000 a 2014, escritos por autoras nascidas a partir dos anos 1970, década que é considerada o marco do feminismo no Brasil. A divisão da análise em dois eixos temáticos, o corpo e os espaços, que permeiam os romances e são discutidos pela crítica como fundamentais tanto para o projeto feminista quanto para a literatura de autoria feminina, possibilitou observar as personagens femininas como representação das mulheres contemporâneas numa sociedade ainda submetida à ordem patriarcal. A análise dialoga sobremaneira com pesquisadoras brasileiras, sendo que o confronto entre o discurso crítico produzido por elas e a produção ficcional que compõe o *corpus* da pesquisa encaminharam este trabalho para a conclusão de que a maior parte das personagens contempladas por este estudo ainda corresponde ao *status quo* definido pela autoria masculina, subvertendo apenas em parte o contexto hegemônico no que concerne a representações redutoras e até mesmo estereotipadas das mulheres na literatura.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea. Crítica literária feminista. Autoria feminina.



## ABSTRACT

This thesis confronts a corpus of Brazilian contemporary novels written by female authors with a feminist critiques research. The objective is to see if the female characters written by women have contributed to the women's empowerment project, observing the terms proposed by the Brazilian feminist movement and taking into account what it is inferred as a female perspective of the social world. For this, eleven female characters are analyzed, all them from ten novels published from 2000 to 2014, written by female authors born from the year 1970 that is considered the hallmark of feminism in Brazil.. The analysis division into two themes, the body and the spaces, which permeate the novels and are discussed by critics as fundamental to both the feminist project as for female authors of literature, made it possible to observe the female characters as a representation of contemporary women in a society still subject to the patriarchal order. The analysis dialogues with Brazilian researchers and the confrontation between the critical discourse produced by them and the fictional production that makes up the corpus of the research headed this work for the conclusion that most of the characters contemplated by this study also corresponds to the status quo defined by male authorship, subverting only part of the hegemonic context regarding to a reductive and even a stereotyped representations of women in the literature.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Literature. Feminist literary criticism. Female authors.

## SUMÁRIO

<b>1 SÓ NOS CUSTOU A NOSSA VIDA INTEIRA: HERANÇAS INTANGÍVEIS DE UM MOVIMENTO AINDA EM CONSTRUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 A SEGUNDA MULHER ESTÁ NOS TEXTOS: DISCURSO CRÍTICO FEMINISTA E AUTORIA FEMININA.....</b>	<b>30</b>
<b>3 NAQUELE QUARTO ONDE EU TINHA CRESCIDO: A MULHER E O CORPO.....</b>	<b>122</b>
<b>4 AS DISTÂNCIAS PARECEM MAIORES DO QUE SÃO: A MULHER E OS ESPAÇOS.....</b>	<b>197</b>
<b>5 ACOMODADAS, OUSADAS E TRANSGRESSORAS: MULHERES ESCRITAS POR MULHERES.....</b>	<b>249</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>266</b>

## 1 SÓ NOS CUSTOU A NOSSA VIDA INTEIRA: HERANÇAS INTANGÍVEIS DE UM MOVIMENTO AINDA EM CONSTRUÇÃO

Em 1992 Rose Marie Muraro, patrona do feminismo brasileiro<sup>1</sup>, comparou o sabor das conquistas feministas ao do *mel dos deuses* para afirmar que as mulheres não tinham encerrado sua revolução na grande onda do movimento que se erguera nos anos 70: “Em vinte anos, o feminismo conseguiu mais do que poderia. Em vinte anos, consegui botar metade das mulheres do mundo na força de trabalho. E é irreversível, quem bebeu do mel dos deuses não esquece” (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 90). De lá pra cá, as mulheres seguiram lutando pela igualdade de direitos entre os gêneros e assim expandindo campos de atuação, desconstruindo estereótipos limitadores, assumindo sua voz nos diversos espaços representacionais, entre eles a literatura. Hoje, escrevendo mais de vinte anos depois de Muraro e mais de quarenta depois da grande onda do nosso feminismo, posso afirmar que tenho na boca o gosto daquele mesmo mel.

Assim é a história do feminismo: uma herança geracional, de uma mulher para outra. Uma história que chega até mim, e dela eu posso me apropriar com o direito e a liberdade que me legaram as mulheres que estiveram aqui antes. Ela foi contada muitas vezes, porém receio que nem tantos a tenham escutado ou lido com a atenção necessária, ou tenham se esforçado para compreender suas ondas e movimentos, suas ações e reivindicações, seus planos e urgências, ou tampouco tenham reconhecido suas conquistas e avanços, os nomes das mulheres que o construíram e, desses nomes, as lutas. Talvez poucos – e infelizmente poucas – reconheçam a herança do movimento feminista na política, na legislação, nas ciências, nas artes, nas salas de aula, no mercado de trabalho, nos relacionamentos amorosos, nos almoços de família, na cerveja com as amigas depois do trabalho ou mesmo em cada decisão que hoje boa parte de nós tem a liberdade de tomar.

Hoje, o que me define feminista é o filtro que se instalou aos poucos em meu olhar, o qual, ao identificar uma desigualdade, automaticamente se põe a buscar no entorno onde estão implantados os instrumentos e processos que a sustentam. E o

---

<sup>1</sup> Declarada pela Lei nº 11.261, de 30 de dezembro de 2005.

que a uma primeira vista eu ainda sou incapaz de enxergar se aloja como uma pedrinha incômoda no meu sapato: enquanto eu não paro e não o descalço para sacudi-lo e eliminá-la, não sossego, não me sinto confortável, não sigo a caminhar. Assim, quando enfim tenho na palma da mão a maldita pedrinha e a examino de perto, às vezes – muitas vezes – surpreendo-me ao flagrar a mim mesma reproduzindo tais instrumentos e alimentando tais processos. Surpreendo-me ao perceber o quanto, mesmo sendo mulher, naturalizei o meu lugar privilegiado e o quanto foi fácil me acomodar nele. Surpreendo-me ao me flagrar sendo machista, e esta é sem dúvida uma constatação bastante cruel para quem se define, entre outras coisas, feminista, mas que passei a entender como uma parte importante da construção do meu feminismo; afinal, nasci, cresci e vivo imersa numa sociedade treinada para discriminar e segregar a diferença, não para destacá-la, respeitá-la e – por que não? – desfrutá-la.

Esta tese, além do seu objetivo acadêmico, inaugura a minha carreira como crítica feminista, e eu não estaria começando nada se antes de tudo não prestasse as contas de uma história que me precede, que me acolheu e que tem construído o miúdo da minha existência dentro da rotina acadêmica, o dia a dia de uma experiência que ao fim desses seis anos de trajetória na pós-graduação vai revelando um resultado. Dessa forma, trata-se de uma inauguração, mas ao fim de um percurso acadêmico que lhe serviu como base: ainda em 2010, quando ingressei no mestrado em Teoria da Literatura, no eixo da Escrita Criativa, que à época era oferecido pela PUCRS<sup>2</sup>, juntei-me ao grupo de pesquisa coordenado pela professora doutora Sissa Jacoby, “Autobiografia de mulheres: infância e memória”, em que realizei as primeiras leituras teóricas na área, entre Andrea Nye, Carolyn G. Heilbrun, Elaine Showalter, Maria Lúcia Rocha-Coutinho, Simone de Beauvoir, Teresa de Lauretis, além de um *corpus* formado por histórias de vidas de escritoras como Carmen Martin Gaité, Carolina Maria de Jesus, Cristina Fernandes Cubas, Lygia Fagundes Telles, Luísa da Costa, Maria Ondina Braga, Nélide Piñon, Rosa Chacel, as quais evidentemente me causaram forte impacto. Por influência desses encontros, minha

---

<sup>2</sup> Cursado no período de 2010 a 2012.

dissertação<sup>3</sup> compreendeu, além da produção de uma novela sobre uma personagem às voltas com a gravidez indesejada, um ensaio teórico que refletia a minha escrita ficcional e aprofundava meus primeiros questionamentos a respeito da existência ou não de uma especificidade textual capaz de revelar a autoria feminina. Desde lá, precisei superar ideias que hoje considero essencialistas, as quais orbitavam em torno de um conceito de escrita feminina muito pouco ancorado à realidade social, operando exclusivamente no plano da linguagem. Aos poucos surgiu a necessidade de vincular tal reflexão às diversas vivências sociais das mulheres, o que colaborou para que eu desconstruísse em meu pensamento a imagem da mulher universal, branca, frágil e oprimida, sentada diante de uma escrivainha vitoriana a escrever romances sob a égide de um corpo maternal e recluso por natureza, que em muito já confrontava a minha própria experiência num espaço, tempo e sociedade bastante específicos.

Dessa forma, a questão da especificidade da autoria feminina não é negada nesta tese, porém inscrita no contexto brasileiro do século XXI, e é para as mulheres que vivem num país em desenvolvimento, de tradição católica e machista, recentemente inserido no cenário econômico mundial que volto o meu olhar: mulheres que não possuem, reconhecida entre suas heranças, a cultura da revolução e da independência, mulheres determinadas por um discurso androcêntrico dentro do qual são impedidas de assumir o controle sobre suas próprias existências, mulheres que, ainda assim, escrevem. E escrevem num país em que o perfil dominante do escritor é homem, branco, heterossexual, que possui ensino superior, mora no eixo Rio-São Paulo, tem em média 50 anos e cuja literatura apresenta como personagem principal quase invariavelmente um homem na mesma situação<sup>4</sup>. Diante

---

<sup>3</sup> Dissertação de mestrado intitulada *Escritura feminina e desgarrada*, orientada pelo professor doutor Luiz Antonio de Assis Brasil, sob financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4322](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4322)>

<sup>4</sup> Perfis de escritor e personagem baseados na pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, a partir do segundo semestre de 2003 e coordenada pela professora Regina Dalcastagnè, que teve como *corpus* de análise um total de 165 autores e 258 obras (soma referente ao período de 1990 a 2004), publicadas pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco. Todas as informações sobre a pesquisa estão disponíveis no site: <<http://www.gelbc.com.br/inicio.html>> Acesso em 1 de jun. 2013. Os dados foram compilados no artigo “A personagem do romance brasileiro

dessas primeiras constatações, meu pressentimento era de que a leitura de obras brasileiras contemporâneas de autoria feminina me apresentaria uma perspectiva combativa dessa configuração hegemônica, entretanto, ao estabelecer um diálogo entre o *corpus* ficcional que preestabeleci e o discurso crítico contemporâneo, cheguei a uma tese bastante diferente do que esperava: **a maior parte das personagens contempladas por este estudo ainda corresponde ao *status quo* definido pela autoria masculina, subvertendo apenas em parte o contexto hegemônico no que concerne a representações redutoras e até mesmo estereotipadas das mulheres na literatura.**

Tenho consciência, é claro, de que essa afirmação resulta da análise de um recorte de obras limitado tanto pelas condições de tempo e volume de trabalho quanto pelo vínculo ao meu percurso acadêmico particular, que é apenas um entre os tantos outros que eu poderia ter seguido. Porém, justamente por se tratar de um recorte, minha pesquisa visa, acima de tudo, a colaborar com um trabalho maior, que no Brasil é realizado com determinação, entusiasmo e extrema competência por pesquisadoras com as quais busquei dialogar na construção desta tese e para as quais devo tudo o que aprendi, como Conceição Evaristo, Constância Duarte, Elódia Xavier, Margareth Rago, Regina Dalcastagnè, Rita Terezinha Schmidt, Sandra Regina Goulart Almeida, Susana Funck, Tania Navarro Swain, a já saudosa Zahidé Muzart, que nos deixou enquanto eu finalizava este trabalho, entre outras que vêm trabalhando pela consolidação de uma perspectiva crítica original e condizente ao seu lugar de fala no mundo. Percorri suas obras porque entendo cada uma como um olhar diferente sobre o mesmo objeto, olhares que revelam o todo através dos fragmentos, numa metáfora do próprio ser feminino que se (d)escreve em literatura.

Nesse sentido, tais pesquisas unem-se a de outras teóricas da literatura, historiadoras, antropólogas, filósofas, políticas, cientistas sociais, assim como ativistas das ruas e da internet que têm tomado para si a responsabilidade de rever e reconstruir a história das mulheres em diversas áreas, sob a perspectiva do gênero, a fim de fazer emergir dos silêncios e das lacunas dos livros oficiais toda uma outra

---

contemporâneo: 1990-2004" (DALCASTAGNÈ, Regina. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, jul-dez de 2005, pp. 13-71). Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/2602.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf)> Acesso em: 11 dez. 2015.

narrativa a ser incluída no que chamamos de História, a qual, por muito tempo, entendemos como uma cadeia cronológica e coerente de causas, ações e consequências, além de verdades e lógicas, muitas lógicas, hoje gradualmente esvaziadas de tanta lógica assim. Segundo Maria Izilda Matos (2000, p. 9), esse esvaziamento dos sentidos até então estabelecidos era premente diante da crise de paradigmas que acometeu o modo tradicional de se fazer História ainda entre os anos 60 e 70:

A expansão dos estudos que incorporam a mulher e a abordagem de gênero na história localiza-se no quadro de transformações por que vem passando a história nos últimos tempos. Sendo possível afirmar que, por razões internas e externas, esses estudos emergiram da crise dos paradigmas tradicionais da escrita da história, que requeria uma completa revisão dos seus instrumentos de pesquisa. Nessa crise de identidade da história, que levou à procura de “outras histórias”, a história saiu revigorada, levando a uma ampliação do saber histórico.

Trata-se de um trabalho de pesquisa, resgate e, sobretudo, crítica, aliado a uma grande sensibilidade para espalhar sobre o solo as relíquias escavadas, e da observação e análise fazer despertar dos fragmentos outros sentidos *possíveis*. Tais relíquias compõem um quebra-cabeça do qual sempre faltarão peças, entretanto seu poder de verdade se encontra justamente na sua intenção de testemunho, e um retrato em que conste *aquilo que falta*<sup>5</sup> é a representação mais fidedigna que se pode obter da história. Essa fragmentação da narrativa histórica reflete a dispersão do próprio sujeito contemporâneo, que caminha perpendicular ao centro, em busca de si nos rastros, não mais nos fatos:

A personagem histórica universal cede lugar a uma pluralidade de protagonistas, deixando de lado a preocupação com a centralidade do sujeito. O método único e racional do conhecimento histórico foi questionado em suas concepções totalizadoras e impositivas, sendo substituído pela multiplicidade de histórias, o que não significa dizer que a história se encontra “em migalhas” (MATOS, 2000, p. 19).

---

<sup>5</sup> A exemplo do que Judith Butler (1998, p. 28, grifo meu) realiza no artigo “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do ‘pós-modernismo’”, no qual “O efeito das aspas é *desnaturalizar* os termos, designar esses signos como lugares de debate político”, vou destacando em itálico, ao longo da tese, os termos aos quais também me interessa atribuir certo estranhamento, bem como supor a possibilidade de sentidos ambíguos ou além do lugar comum.

Com a intervenção de novas perspectivas sobre a *velha* História, entre elas a feminista, os personagens históricos tradicionais, nossos *velhos* heróis, deixaram de ser um sinônimo para homens brancos heterossexuais oriundos das camadas sociais mais altas, e personagens tidos como coadjuvantes ou simplesmente até então anulados puderam iniciar o processo de reterritorialização dos seus devidos papéis. A retomada não é fácil para quem reivindica o que lhe foi subtraído de forma perversa e sistemática, assim como também não é fácil para quem tem sua segurança e privilégios seculares abalados – para não dizer ameaçados –, pois é exatamente como uma ameaça que quase toda mudança é recebida.

De qualquer forma, quando nos deparamos com uma crítica que anuncia uma perspectiva, ou várias, diferentes da hegemônica em que nos encontramos imersos, o choque que sofremos instala o primeiro filtro sobre nossos olhos e é inevitável que nos coloquemos a revisar os ensinamentos que recebemos, absorvemos e praticamos até ali e, mesmo que superficialmente ainda seja possível ignorar as novas paisagens que se apresentam, justamente porque alguns de nós nos encontramos acomodados e satisfeitos com determinadas regalias a que nos acostumamos a *ter* direito, é inevitável que passemos a, de uma forma ou de outra, repensar o nosso entendimento histórico e, com isso, o nosso próprio lugar na linha do tempo a qual sempre entendemos como linear e incorruptível. Matos (2000, p. 14) sinaliza para os resultados desse choque entre o passado e os novos paradigmas quando o tema é a história das mulheres:

Nessa produção recente mais significativa, poderes e lutas femininas foram recuperados, mitos examinados e estereótipos repensados. Num leque de várias correntes de interpretações, procurou-se recuperar a atuação das mulheres no processo histórico como sujeitos ativos, de modo que as imagens de pacificidade, ociosidade e confinamento ao espaço do lar vêm sendo questionadas, descortinando-se esferas de influência e recuperando os testemunhos femininos.

Não há mais linearidade. Não há mais unidade. Não deve mais haver centro e, ao mesmo tempo, tudo está conectado. Há narrativas que se transpassam no tempo, nos seres e nelas mesmas e vêm nos constituir no que denominamos de individualidade. Há um conteúdo incessante e disperso sendo injetado



constantemente no espaço, cujo conjunto forma a historicidade do que denominamos existência. Somos linguagem e nos agarramos à memória para organizar o que significa ser linguagem e assim obtermos um mínimo de concretude tanto em nossa individualidade quanto em nossa existência; no entanto a memória é apenas uma sensação daquilo de que somos feitos e daquilo de que foi feito quem nos precedeu e que de alguma forma sobrevive em nós. Ao menos, se trata de uma sensação com o poder de nos acolher e confortar através da ilusão de nunca estarmos sós; a memória nos faz pertencer, porque é uma herança que nos inclui numa linhagem. Mas a memória também é linguagem, passível de se fazer palavra, e é de ambas que me valho a fim de compreender, de tudo aquilo que pretenderam, perderam e conquistaram as feministas brasileiras, o que ficou registrado como legado na nossa literatura de autoria feminina, o que as escritoras representam hoje da herança de um movimento que arrancou os escritos femininos para sempre das gavetas e dos diários chaveados. Porque se um novo relato histórico está sendo construído através do resgate e da visibilização de vozes consumidas pelo discurso hegemônico, é preciso observar o quanto de nossas práticas criativas está contaminado pela lógica androcêntrica de produzir representações, e é preciso avaliar, também, se os novos protagonistas da nova história têm assumido a responsabilidade de representar sua nova condição.

Rita Terezinha Schmidt (1999, p. 37) afirma que “estamos na representação e somos gerados por ela”, o que elimina a definição de limites entre dentro e fora do campo representacional, no sentido de uma construção que é recíproca e constante. A premissa não elimina, entretanto, a possibilidade de que haja um desequilíbrio entre o que é representado e a sua representação, um desequilíbrio que experienciamos como leitoras, por exemplo, ao não nos sentirmos verdadeiramente representadas na literatura, já que inúmeras vezes nos deparamos com personagens mulheres às voltas com dramas que não nos dizem respeito ou que dizem respeito a apenas uma parte de nossas existências, ou ainda, que insistem em reiterar estereótipos que nos foram impressos pela lógica masculina, os quais nos mantêm encerradas, também ficcionalmente, em perspectivas de vida limitadas ao que culturalmente foi definido como únicos destinos aceitáveis às mulheres: a realização através do relacionamento

romântico com um homem idealizado, a maternidade como uma experiência cem por cento satisfatória e um lar *todo seu* para reinar, caso não, a loucura ou a morte. Ainda, como pude verificar nesta pesquisa, é comum que a própria literatura de autoria feminina inspire-se justamente na frustração de algum desses destinos ou de todos eles para fundamentar a personalidade de suas personagens: daí a persistência das heroínas frustradas à espera de um final feliz e outros clichês nascidos com os contos de fadas.

Dessa forma, a literatura é o meu foco por sua capacidade de captar o próprio tempo e representá-lo em linguagem, a escrita, que contém em si a memória do mundo. As escritoras que nasceram a partir de 1970, filhas e netas da grande onda do feminismo brasileiro, compõem o meu sujeito de análise, porém delas eu quero conhecer não suas próprias biografias, mas as de suas personagens. Para isso, estabeleci algumas questões como norte para as análises: a) como as mulheres da minha geração, nascidas a partir dos anos 70, têm representado as mulheres em sua escrita, a escrita que ficará como a memória do nosso tempo?; b) há uma busca perceptível na literatura dessas escritoras por desconstruir estereótipos talhados por toda uma tradição de protagonismo masculino na criação?; c) de que lugar as escritoras falam de si, entendendo esse falar de si como uma perspectiva feminina na autoria, que se manifesta na manipulação, enquanto matéria literária, dos nossos corpos, das nossas escolhas e acima de tudo das situações em que nos encontramos ao sermos também mulheres neste momento e nesta sociedade?; d) há, nessas histórias escritas por mulheres contemporâneas a respeito de mulheres contemporâneas, a herança – ou a negação – do feminismo enquanto movimento social que nos permitiu estar aqui, neste lugar? Sobre esse último item, que me é tão caro, destaco a fala de Rosiska Darcy de Oliveira que foi uma das maiores inspirações para a realização desta tese:

Outro dia, fazendo um balanço do feminismo brasileiro, eu dizia, a uma aluna de vinte e poucos anos, que todas as vezes que ela se sentasse para tomar um chope, num bar, com uma amiga, que ela agradecesse a mim, que ela brindasse a mim. Porque quando eu me sentava, em 67, num bar, com uma amiga, éramos convidadas a nos retirar, porque duas amigas sozinhas eram consideradas prostitutas. Nós nos segurávamos nas cadeiras e tinham que nos arrastar. Naquela época, eu protestava porque queria tomar chope,

não tinha nem consciência feminista, tinha consciência da liberdade que ia certamente, se transformar, logo depois, em consciência feminista. Eu acho que, indiscutivelmente, toda essa geração nos é tributária, tem um tributo a prestar às mulheres feministas, que sofreram muito. O movimento feminista foi uma coisa muito dura, e eu fico registrando isso para a história. É curioso, porque todas as revoluções têm heróis, heroínas. O feminismo não tem nada. Não nos custou nada, só nos custou a vida, só nos custou a nossa vida inteira, nos custou a nossa idade madura inteira, custou a muitas o casamento, a muitas os amores, a muitas a vida. Só custou isso, mais nada (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 95).

Não procurei responder às perguntas norteadoras à luz de uma única teoria, já que foi parte importante do meu processo compreender que a crítica feminista teve desde o início de sua trajetória dentro da academia a característica de subverter o *modus operandi* eurocêntrico de produzir e lançar conhecimento ao mundo. Sendo assim, minha intenção foi unir-me aos esforços de descolonização do nosso feminismo, e busquei fundamentação principalmente nas pesquisadoras brasileiras, conforme citei anteriormente, apesar de me valer das influências das teóricas norte-americanas e europeias ocidentais.

Tendo em vista os resultados da minha investigação, com esta tese pretendo, através da análise de dez romances brasileiros contemporâneos de autoria feminina, comprovar que a maior parte das personagens femininas contempladas por este estudo têm contribuído ainda timidamente para um projeto de emancipação das mulheres, projeto que posso assumir como feminista, à medida que, aos moldes da poética feminista proposta por Lúcia Helena Vianna ([2003]), busca identificar nos textos os rastros de uma autoria *consciente* do papel da representação na construção dos sujeitos sociais:

Penso que por poética feminista se deva entender toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é sem dúvida de natureza política (O pessoal é político), já que consigna para as mulheres a possibilidade de construir um conhecimento sobre si mesmo e sobre os outros, conhecimento de sua subjetividade, voltada esta para o compromisso estabelecido com a linguagem em relação ao papel afirmativo do gênero feminino em suas intervenções no mundo público. Consciência com relação aos mecanismos culturais de unificação, de estereotipia e exclusão. E ainda, a consciência sobre a necessidade de participar conjuntamente com as demais formas de gênero (classe, sexo, raça) dos processos de construção de uma nova ordem que inclua a todos os diferentes, sem exclusões.

Sendo assim, alguns pontos devem ser esclarecidos: 1) o fato de o projeto ser feminista não significa avaliar o nível de feminismo das autoras dos romances que fazem parte do *corpus* desta tese, já que o meu foco não são escritoras, e sim mulheres escritas por mulheres, ou seja, as personagens principais dos romances em questão entendidas como representação das mulheres contemporâneas; 2) a análise parte de um olhar que configura, aí sim, uma perspectiva assumidamente feminista lançada *sobre* as personagens, já que eu, pesquisadora, me coloco, conforme Luiza Lobo ([1997]), como um sujeito de enunciação consciente do meu papel social; 3) trata-se, enfim, de identificar ou não, na voz das personagens e narradoras criadas por escritoras, ainda conforme Lobo ([1997]), “uma posição de confronto social” em relação aos mecanismos de opressão que se encontram cristalizados em nossa cultura, bem como possibilidades de superação dessa dominação, a exemplo do que tem realizado o discurso crítico feminista.

É do ponto de vista do eu feminista que pretendo contribuir para essa narrativa feita de mulheres que escrevem e de mulheres que são escritas por mulheres; escritoras e personagens que, conscientes e conscientizadas ou não, estão no feminismo, visto que as conquistas do movimento estão na sociedade e resultam em benefícios indiscutíveis ao bem-estar comum, a uma “democracia para todos”, como projetou Heleieth Saffioti (1987). Por outro lado, é do ponto de vista do corpo discursivizado que compreendo o sujeito mulheres como objeto de análise, já que pela perspectiva feminista a dimensão biológica não sustentaria esse recorte. É do corpo discursivizado que as mulheres irrompem socialmente, e julgo que se apropriar dos temas relacionados a ele não se impõe nem deve impor-se como uma restrição temática para as escritoras. Meu interesse recai sobre as formas como elas o expressam, quando decidem fazê-lo, já que o corpo, se um dia nos serviu como cárcere, hoje é instrumento de liberdade à nossa disposição: o corpo é linguagem assim como é também espaço, por conta disso existimos nele e através dele, nunca dissociado de nossa existência social. Para Regina Dalcastagnè ([2007]), aí residem os motivos da persistência do embate entre a mulher e a sociedade sobre o controle *desse* corpo:

O corpo feminino é um território em permanente disputa. Sobre ele se inscrevem múltiplos discursos — vindos dos universos médico, legal, psicológico, biológico, artístico etc. — que não apenas *dizem* desse corpo, mas que também o *constituem*, uma vez que normatizam padrões, sexualidade, reprodução, higiene. A questão é que esses lugares legítimos de enunciação ainda são ocupados predominantemente por homens, instalados, é claro, em sua própria perspectiva social. A dificuldade surge porque, mesmo que sejam sensíveis aos problemas femininos e solidários (e nem sempre o são), os homens nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. E, como “o olhar não dobra a esquina”, alguma coisa sempre se perde.

Isso não é diferente na literatura.

Assim, a importância do corpo feminino, nesta tese, é política à medida que o patriarcado buscou controlá-lo para cumprir seus fins de dominação, deixando marcas que ainda carregamos e com as quais precisamos lidar, tanto pelo cumprimento ou pela negação das determinações opressoras. Nossas escolhas impactam sempre socialmente, principalmente sobre os sistemas econômicos e religiosos, e por isso o interesse das instâncias de poder em delimitá-las de fora. Não à toa a exposição crua dos conflitos relativos à sexualidade e à maternidade, por exemplo, são temas cada vez mais recorrentes dos romances de autoria feminina, numa clara indicação da intimidade que as mulheres mantêm com eles, mesmo que forçadas a isso, e dos problemas de nível existencial que eles acabam invocando. Faz-se fundamental, num sentido mesmo de resistência à dominação, que as mulheres se apropriem de tais temas e os enunciem sob a *sua* perspectiva: trata-se de uma disputa por voz, a qual não podemos mais calar ou perder.

Ainda tendo em vista a proposição de Dalcastagnè, estabeleci como objetivos: a) observar o que se infere como perspectiva feminina do mundo social, construída a partir desse corpo discursivizado, em permanente disputa, e representada nesta tese por um recorte específico de personagens femininas escritas por mulheres, o qual de forma alguma se propõe a falar pelo todo; b) relacionar a perspectiva feminina do mundo social aqui delimitada ao cenário literário brasileiro contemporâneo através da análise de obras publicadas a partir dos anos 2000; c) analisar essa perspectiva à luz das heranças que o feminismo deixou às suas filhas nascidas em plena ebulição do movimento nos anos 70, para isso considerando como as personagens femininas criadas por essas mulheres transitam entre temas que

foram caros à constituição do movimento e que seguem na sua pauta. Tais temas se apresentam divididos nesta tese em dois eixos conceituais, a fim de direcionar a reflexão e as análises: **a mulher e o corpo** (que inclui conflitos sobre sexualidade, desejo, padrões, abusos, tabus, aborto, envelhecimento) e **a mulher e os espaços** (construído a partir de dicotomias como lar versus rua, estagnação versus deslocamento, família versus sociedade). Os eixos foram definidos a partir de um extenso trabalho prévio de leitura realizado tanto no campo ficcional quanto no discurso crítico feminista, durante o qual observei a reincidência dos elementos que os compõem, e representam duas etapas do raciocínio que estrutura as análises: em primeiro lugar, a observação da mulher em si mesma, o corpo socialmente construído, e em segundo lugar, da mulher fora de si, os espaços em que esse corpo carregado de sentidos transita. Assim organizados os eixos condisseram com o intuito de observar as personagens femininas como representação das mulheres contemporâneas numa sociedade ainda submetida à ordem patriarcal, configuração que estabelece uma vivência muito específica dessa contemporaneidade. Além dos objetivos principais, há o objetivo pessoal de confrontar a autoria feminina porque ela me desafia em pelo menos cinco instâncias diferentes da minha própria existência: pesquisadora, leitora, escritora, feminista e mulher.

Este trabalho se justifica, portanto, pela recuperação e continuidade que dá a importantes estudos realizados no campo da crítica feminista a respeito da literatura brasileira contemporânea e também por voltar-se para o estudo da autoria feminina, sendo que as mulheres ainda são consideradas uma minoria diante do resistente domínio masculino nesse contexto. Justifica-se, ainda, por investigar o tratamento dado pela autoria feminina contemporânea a temas que são culturalmente relacionados ao gênero feminino, concretizados no comportamento das personagens femininas, ainda que de forma alguma esses temas representem o todo do universo temático das escritoras, estejam restritos a elas ou, por outro lado, interditados aos escritores.

Para cumprir o intento, estruturei a tese da seguinte forma: o **segundo capítulo** apresenta o discurso crítico feminista, especialmente no âmbito brasileiro, em relação à autoria feminina e à *segunda* mulher que está no texto, a personagem,

bem como apresenta impasses e contribuições concernentes à relação entre esse discurso e o posicionamento das escritoras sobre o processo de criação das personagens femininas e sobre a suposta segmentação da autoria feminina. Munida dessa reflexão inicial, elaborei os **terceiro e quarto capítulos**, que tratam dos eixos temáticos já mencionados, respectivamente **a mulher e o corpo** e **a mulher e os espaços**, que dialogam diretamente com as heranças do movimento feminista no que se refere à reivindicação e à conquista de direitos para as mulheres, tendo sido utilizado, para sua realização, um referencial teórico selecionado entre a crítica feminista, autoras e obras que ao longo do percurso foram dialogando com o *corpus*. As análises me levaram a confrontar o discurso crítico feminista com a produção das escritoras contemporâneas, e a diferença entre eles encaminhou minha pesquisa para a **conclusão**, em que dividi as onze personagens em três subgrupos: as **acomodadas**, as **ousadas** e as **transgressoras**. Estas categorias formam uma divisão de pretensão apenas didática, como tentativa de ilustrar as conclusões a que cheguei tendo em vista a ação das personagens num período que, conforme Margareth Rago (2004, p. 1), podemos denominar *pós-feminista*, não no sentido de término do movimento, “mas a partir da instauração de novas configurações nas problematizações e nas relações que se travam no interior desse movimento, quando um determinado patamar de reconhecimento social das questões femininas foi atingido”.

De modo geral, já que os três grupos serão detalhados no capítulo das conclusões, adianto aqui que as personagens situadas entre as acomodadas encontram-se estagnadas (por recusa ou impedimento) numa condição anterior às novas configurações apontadas por Rago, permanecendo vinculadas a uma representação estereotipada e conseqüentemente redutora do sujeito feminino. As personagens ousadas, por sua vez, têm em comum a particularidade de encontrar-se em trânsito, seja efetivamente, realizando uma viagem, ou metaforicamente, numa busca interna por mudança de condição. Elas são as que tiveram coragem de dar um passo em direção ao *fora* do estereótipo, no entanto, tal iniciativa de liberdade significa uma ruptura apenas em parte do padrão geral seguido pelas personagens femininas. Por fim, as personagens transgressoras formam o grupo daquelas que, por determinados aspectos, como a autonomia das decisões e a linguagem ressignificada

no âmbito da narrativa, diferenciam-se do lugar comum estabelecido para as personagens femininas ao longo da nossa tradição literária. A conclusão não satisfatória a respeito delas é que representam a minoria deste *corpus* e sua transgressão é, como demonstrarei, relativa, já que os finais abertos se desdobram em poréns que ainda ameaçam o projeto feminista.

Eleger o *corpus* da pesquisa não foi uma tarefa fácil diante de um objeto inicial tão amplo: a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina. Para realizar o recorte, defini alguns critérios que serviram como diretrizes: a) trabalhar apenas com romances de escritoras da minha geração; b) analisar personagens femininas; c) relacionar as narrativas dessas personagens às conquistas do movimento feminista assimiladas ou negadas em meio ao processo ficcional de construção da subjetividade feminina. Como próximo passo para encontrar uma amostra representativa entre a literatura contemporânea, precisei definir com quais escritoras eu trabalharia. Estabeleci 1970 como limite para o ano de nascimento das escritoras considerando que, na primeira metade dessa década, conforme o percurso histórico traçado por Céli Regina Pinto (2003), deram-se os marcos fundamentais para o nosso feminismo, como a realização do I Congresso Nacional de Mulheres, organizado pelo Conselho Nacional da Mulher, em 1972, e a definição, pela ONU, do Ano Internacional da Mulher, em 1975. Dessa forma eu teria como objeto a obra produzida pelas filhas da geração que organizou o movimento feminista em nosso país, e assim o termo heranças seria plausível como inspiração e instrumento. Como delimitação, selecionei escritoras que tivessem publicado ao menos dois romances e que fizessem parte do catálogo de alguma das consideradas mais influentes editoras brasileiras, seguindo, para isso, alguns critérios utilizados na pesquisa coordenada por Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 - 2004<sup>6</sup>”. Sobre a análise exclusiva de romances, Dalcastagnè (2010, p. 44) justifica:

---

<sup>6</sup> A pesquisa de Dalcastagnè tem tido uma grande repercussão no meio acadêmico e também na mídia de massa, por explicitar o perfil dominante do escritor e do personagem da literatura brasileira. Trata-se de estatísticas e números, que, mais do que falar sobre a literatura, falam sobre o mercado literário, seus estereótipos e preconceitos, suas limitações e submissão à cultura eurocêntrica e ao sistema capitalista, dados que oferecem suporte para muitas outras reflexões ainda por fazer. Dessa forma, este importante trabalho muito inspirou a ideia desta tese, assim como contribuiu para sua realização.



Em primeiro lugar, a opção pelo romance, em detrimento da outra forma principal da narrativa literária, o conto, vincula-se à clara proeminência do gênero no campo literário, e mesmo no mercado editorial brasileiro. Há também o fato de que, no romance, podemos vislumbrar personagens mais “inteiras” – ou seja, com maior desenvolvimento – do que nos contos, em que muitas vezes elas podem ser até dispensáveis.

As duas justificativas para a manipulação exclusiva de romances condizem com os objetivos da minha pesquisa, já que: a) se o romance é o gênero mais proeminente no nosso campo literário, é em suas personagens que as leitoras mais têm oportunidade de se reconhecer; e b) se as personagens dos romances são mais inteiras, possibilitam uma visão mais completa de suas narrativas, incluindo os espaços pelos quais transitam, suas redes de relacionamentos, seu desenvolvimento emocional. A escolha por editoras consideradas influentes também parte do critério utilizado por Dalcastagnè. Conforme a autora, “A casa editorial foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 44<sup>7</sup>). Cabe destacar ainda o aspecto sociológico dessa escolha, que se relaciona à interação com o público:

Esta pesquisa não tem o objetivo de policiar a atividade dos autores brasileiros. Não estamos julgando autores individualmente, mas indagando um conjunto de obras. Queremos apenas mostrar e entender o que o romance brasileiro recente – aquele que passa pelo filtro das grandes editoras, atinge um público mais amplo e influencia novas gerações de escritores – está escolhendo como foco de seu interesse, o que está deixando de fora e como está representando determinados grupos sociais (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 21).

---

<sup>7</sup> Detalhes do método de escolha das editoras utilizado pela pesquisadora: “O método adotado foi reputacional, isto é, através de consulta a ‘informantes-chave’, integrantes do próprio campo literário brasileiro. Trinta ficcionistas, críticos e pesquisadores de diferentes estados foram contatados por correio eletrônico, recebendo a seguinte pergunta: “Em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação de prosa de ficção nacional, no período 1990-2004?” A seguir, era esclarecido que “a categoria ‘importância’ condensa diferentes fatores, tais como: prestígio entre os próprios produtores literários e a crítica, distribuição, impacto na mídia” e que “não é necessário indicar as editoras em ordem de prioridade”. Foram recebidas a tempo 24 respostas, fornecidas sob garantia do anonimato do informante. A Companhia das Letras foi mencionada por todos os 24 informantes; 17 (71%) citaram a Editora Record e 14 (58%), a Editora Rocco. Outras sete editoras obtiveram, ao todo, 11 indicações. Três respondentes deixaram a lista incompleta. O resultado indica uma percepção majoritária claramente definida de que Companhia das Letras, Record e Rocco são, de fato, as editoras centrais para a ficção brasileira do período” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 23-4).

Além do ano de nascimento da escritora, defini um recorte de romances publicados entres 2000 e 2014, a fim de analisar a produção dos primeiros quinze anos do século XXI. A busca das obras a serem analisadas teve início em 2012 e foi atualizada no início de 2014, na intenção de reunir um *corpus* o mais representativo possível dos critérios que a guiaram, e teve como resultado a seleção de dez escritoras e dez romances, elencados por ordem de publicação: *Sinfonia em branco* (Rocco, 2001), de Adriana Lisboa, nascida no Rio de Janeiro, em 1970; *Calcinha no varal* (Companhia das Letras, 2005), de Sabina Anzuategui, nascida em Curitiba, em 1974; *A chave de casa* (Record, 2007), de Tatiana Salem Levy, nascida em Lisboa, em 1979, durante o exílio dos pais, e vinda para o Brasil aos nove meses de idade; *Algum lugar* (7Letras<sup>8</sup>, 2009), de Paloma Vidal, nascida em Buenos Aires, em 1975, vinda para o Brasil aos dois anos; *O pau* (Rocco, 2009), de Fernanda Young, nascida em Niterói, em 1970; *Suíte dama da noite* (Record, 2009), de Manoela Sawitzki, nascida em Santo Ângelo, em 1978; *Paisagem com dromedário* (Companhia das Letras, 2010), de Carola Saavedra, nascida no Chile, em 1973, e vinda para o Brasil aos três anos; *Meu coração de pedra-pomes* (Companhia das Letras, 2013), de Juliana Frank, nascida em São Paulo, em 1985; *Todos nós adorávamos cowboys* (Companhia das Letras, 2013), de Carol Bensimon, nascida em Porto Alegre, em 1982; e *A menina de véu* (Rocco, 2014), de Natália Nami, nascida no Rio de Janeiro, em 1972.

As decisões não foram simples e a lista de autoras excluídas é numerosa e em inúmeros sentidos injusta, tendo como resultado final um conjunto bastante homogêneo, mas que se faz representativo também das renitentes injustiças no que se refere ao acesso das minorias ao mercado editorial. Ao optar por grandes editoras, abri mão das escritoras independentes, das publicadas por pequenas casas, das que só publicam na internet, das que transitam pelas margens de um mercado que atende a questionáveis critérios de interesse. Ao definir o limite de idade, abri mão de escritoras de importância fundamental para a nossa literatura, parte delas em atividade e sendo, da mesma forma que as que constam aqui, contemporâneas. Ao analisar apenas romances, abri mão da diversidade de personagens femininas que

---

<sup>8</sup> O romance mais recente da escritora, *Mar azul*, foi publicado pela editora Rocco em 2009, entretanto minha escolha decaiu por *Algum lugar*, mesmo sendo de uma editora “menor”, porque nele a autora trabalha com a subjetividade feminina de forma mais relacionada à temática desta tese.

habitam os contos, as poesias, a dramaturgia, a literatura infanto-juvenil, igualmente ricas de subjetividade e protagonismo feminino. Ao eleger apenas escritoras e personagens femininas, abri mão de observar como as mulheres representam os homens, uma análise importante a ser feita. Tenho certeza de que são muitas as teses que deixei de escrever, apesar de ter me empenhado em não perder de vista, durante o percurso, *aquilo que falta*, dentro de um universo de tamanha riqueza quanto o da autoria feminina.

A minha restrição às mulheres, tanto no âmbito das escritoras quanto das personagens, nasceu da minha busca pessoal por ressignificar o próprio conceito de feminino, que, para mim, na contramão do senso comum, nunca teve sentido pejorativo. Nos meios em que circula, a literatura de autoria feminina ainda sofre o estigma de um termo, conforme Elódia Xavier (1991, p. 11) “extremamente comprometido com uma carga semântica mistificadora. Uma longa tradição o tem como sinônimo de delicado, superficial e sentimentalóide”, enfim, uma literatura de *mulherzinha*: escrita por mulheres e dirigida a mulheres. Em contrapartida, o próprio mercado segue lançando coleções e coletâneas de mulheres, as universidades seguem promovendo eventos específicos sobre a literatura escrita por mulheres, as autoras seguem aceitando convites para comporem mesas-redondas exclusivamente femininas nos eventos literários, mesmo que seja para reiteradamente negar a segregação. E a crítica feminista, conforme Lúcia Osana Zolin (2009, p. 106), após ter exposto intensivamente o caráter misógino das representações hegemônicas e ter se empenhado no resgate de autoras e obras *esquecidas* pelos registros históricos, “volta-se para as formas de expressão oriundas dos próprios sujeitos femininos”, ou seja, a autoria feminina segue firmemente na pauta do dia, como tema garantido – e urgente – para a produção acadêmica de inúmeras áreas.

Por ora, tenho em mente que a ocupação de espaços antes quase exclusivamente masculinos, como a literatura e todo o sistema literário, é, acima de tudo, reconhecida ou não, uma conquista feminista, de um movimento que primeiro avalizou nossa presença no mercado de trabalho, como destacou Muraro, e a partir daí nas universidades, nos catálogos das editoras, na história. De lá pra cá, as mulheres têm ocupado cada vez mais espaço no cenário literário, embora essa

ocupação seja lenta e se mantenha em números sempre abaixo dos homens, principalmente no que se refere aos meios tradicionais de publicação, às listas de mais vendidos, às indicações aos grandes prêmios. A presença ativa e fundamental da mulher inclusive no campo da criação é um fato que nos foi garantido, apesar de toda resistência sofrida pelas feministas. O que não ficou garantido nesse contexto é que a literatura das escritoras reflita a consciência dos fatos, acompanhe a crítica feminista no que concerne ao reconhecimento da herança preciosa que o feminismo deixou e absorva esse legado na representação de uma nova condição feminina. Nem ficou garantido, por outro lado, que a autoria feminina se interesse por conter as ausências que a nossa estrutura social produz, problematizando-as no que poderia significar um novo horizonte temático para as mulheres, já que parte da nossa responsabilidade sobre as heranças que recebemos também é superá-las. A esse respeito, cabe destacar a fala de Anna Caballé (2006, p. 240):

Contra ese modelo de domesticidad fueron, de forma más o menos combativa, las literatas que pugnaban por una carrera propia al margen del imperativo de la discreción. Estas mujeres se convirtieron en un ejemplo especialmente nefasto de autonomía que debía ser combatido, pues iba en contra los valores de docilidad, dulzura, suavidad, consuelo, desinterés y entrega que serán tenazmente exaltados por la prosa doctrinaria de la época. El carácter obsesivo de tantos escritos masculinos recriminando la insolencia de la mujer que tiene necesidades propias de realización y las ejecuta en sus poemas, dramas y novelas sólo puede explicarse porque la literata, con esa (posible) independencia de criterio, viene a conmovier los cimientos de la nueva sociedad.

Nesse trecho, Caballé relata o impacto que causou o ingresso das mulheres no mercado literário, no qual os homens se encontravam confortavelmente instalados e do qual não sinalizavam pretensão de ceder algum pedaço, muito menos de alterar o que quer que fosse da ordem estabelecida, principalmente no que se referia à própria primazia. A resistência às mulheres revelava o temor à novidade que a intervenção de uma perspectiva outra viria imprimir ao cenário tão bem montado por eles, para eles. No entanto, como contraposição à certeza desse impacto, Caballé dá margens para que reflitamos a respeito do que temos feito dos espaços que conquistamos, ao manter entre parênteses a possível independência de opinião das escritoras, já que, por esse viés, podemos pensar que assumir um lugar na criação não garante a

transformação do estado das coisas, mas a consciência da importância dessa conquista sim.

Anna Caballé é professora de literatura espanhola na Universidade de Barcelona, onde coordena a Unidade de Estudos Biográficos, centro que é referência internacional na área, tendo orientado minha pesquisa durante o período de doutorado-sanduíche que realizei na Unidade, entre setembro e dezembro de 2014, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) oferecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Além da pesquisa relativa às escritas auto/biográficas, Caballé realiza um trabalho de grande destaque na crítica feminista, sendo autora de obras como *Mi vida es mía; Una breve historia de la misoginia; El bolso de Ana Karenina; e El feminismo en España: la lenta conquista de un derecho*. Ainda, foi coordenadora da coleção *La vida escrita por las mujeres*, um compêndio, em quatro volumes, da vida e obra de 120 escritoras de língua espanhola de todos os tempos, realizado em conjunto com quinze especialistas.

Importante afirmar a relevância de estagiar com a professora Caballé, tendo em vista seus estudos sobre a formação e o estabelecimento do discurso misógino, sobre a contribuição do feminismo para uma necessária mudança da sociedade e pelo seu empenho em trazer a produção de mulheres ao reconhecimento acadêmico. Sua orientação a respeito das teorias críticas adequadas mais a minha proposta e sobre uma adequada metodologia de análise a partir do olhar feminista, tão bem desenvolvido por ela em sua carreira, foi fundamental para a efetivação desta tese. Além das atividades acadêmicas que realizamos em Barcelona, nosso diálogo enriqueceu minha perspectiva sobre o feminismo brasileiro e o meu próprio, visto que juntas debatemos as diferenças entre as tantas mulheres que compõem o sujeito do movimento, diferenças personificadas em nós mesmas. Tive a sorte de poder estender esse encontro durante sua estada como professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, entre março e junho de 2015.

Por fim, mas ainda sobre começos, rever a história do feminismo brasileiro e das heranças intangíveis no que diz respeito à transformação do papel social da mulher foi a base fundamental para a realização deste trabalho, já que, conforme

Muraro (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 90), o feminismo é “o movimento social mais importante dos últimos 10 mil anos, porque fecha a era do patriarcado, da supremacia masculina” – e a minha ideia, diante dessa constatação, é que a literatura, de alguma forma, deveria retratar esse avanço. Ao lançar meu olhar sobre o conjunto de mulheres que reuni durante a execução deste trabalho, reais e ficcionais, sinto necessidade de assinalar aqui, mesmo que eu subverta a ordem do texto acadêmico ao iniciá-lo por sua conclusão mais importante, que se eu não tivesse antes de tudo me tornado feminista, esta tese não existiria, e eu não passaria de uma ingênua inconsciente, conforme a descrição de Toril Moi (1989, p. 121-2):

To believe that common female experience in itself gives rise to a feminist analysis of women's situation, is to be at once politically naive and theoretically unaware. [...] The fact that so many feminist critics have chosen to write about female authors, then, is a crucial political choice, but not a definition of feminist criticism. It is not its object, but its political perspective which gives feminist criticism its (relative) unity<sup>9</sup>.

Assim, a unidade, mesmo que relativa, porque nisso pode/deve residir a sua força, entre o pensamento crítico feminista que me guiou e a minha leitura (que se pretendeu) feminista dos romances é um objetivo que espero ter alcançado com esta tese, a fim de demarcar o espaço da reflexão política sobre a arte, esta que se distancia cada vez mais da definição do sagrado e se aproxima perigosamente, para aqueles que a julgam intocável, do campo do ambíguo, do improvável, do que ainda se entende pejorativamente como feminino. Este trabalho representa um caminho que percorri não sem percalços, os quais de certa forma acabaram por refletir nas minhas percepções os conflitos do próprio feminismo, como um movimento nem sempre ou pouco reconhecido pelos sujeitos por que luta, e me levaram a concluir que a autoria feminina, enquanto permanecer atrelada à defasada perspectiva androcêntrica, não conseguirá romper com a estrutura que se desdobra para mantê-

---

<sup>9</sup> Em tradução livre: “Acreditar que a experiência feminina em comum, por si só, origina uma análise feminista da situação das mulheres é ser de uma só vez politicamente ingênua e teoricamente inconsciente. [...] O fato de que tantas críticas feministas optaram por escrever sobre autoras mulheres, então, é uma escolha política crucial, mas não uma definição da crítica feminista. Não é o seu objeto, mas a sua perspectiva política que dá a crítica feminista sua (relativa) unidade”.

la sempre aquém do topo da hierarquia, no qual arte equivale a universal, que ainda equivale, *logicamente*, a masculino.

## 2 A SEGUNDA MULHER ESTÁ NOS TEXTOS: DISCURSO CRÍTICO FEMINISTA E AUTORIA FEMININA

O processo de tomada de novos espaços de atuação social pelas mulheres colaborou, segundo Stuart Hall, para o descentramento final do sujeito cartesiano, em que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2011, p. 7). As paisagens culturais passaram a incluir – ou a buscar não mais excluir – os paradigmas de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, conforme Hall (2011, p. 9), “estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”. Não à toa, para ele, os cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que culminaram para esse descentramento foram o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, a revisão crítica da história das ideias por Michel Foucault e o feminismo (HALL, 2011, p. 34). O feminismo, “tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (HALL, 2011, p. 44) está estreitamente conectado aos quatro primeiros, mesmo que através do conflito.

Hall (2011, p. 45-6) traça um resumido inventário da contribuição feminista à reconceitualização da sociedade ocidental: o movimento questionou a clássica distinção entre o dentro e o fora, o privado e o público – o pessoal é político; abriu para contestação política novas arenas de vida social, como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc.; tematizou política e socialmente a forma como somos produzidos como sujeitos generificados; expandiu a contestação da *posição* social das mulheres para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero e questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a Humanidade, substituindo-a pela questão da diferença sexual. Margareth Rago ([2003]) acrescenta a essas conquistas o redimensionamento da própria linguagem em função do tensionamento provocado pelo discurso feminista:



As questões do mundo privado, da subjetividade, da família, da sexualidade, das linguagens corporais ganharam visibilidade e dizibilidade, podemos dizer, tomando de empréstimo alguns termos de Deleuze, tanto na prática cotidiana dos grupos feministas, quanto nos debates acadêmicos e nas reuniões dos militantes. O distanciamento do discurso marxista-masculino, por sua vez, facilitou a incorporação de temas tabus como os referentes às emoções, ou à moda e, por conseguinte, a procura de novos conceitos capazes de enunciá-los e interpretá-los. Estes foram buscados, sobretudo, no campo conceitual que vinha sendo proposto pelas correntes do pensamento pós-moderno, a exemplo do conceito de “desconstrução” de Derrida, ou das noções de “poder disciplinar” e de “subjetivação”, trabalhadas por Foucault.

A literatura, diante do impacto da contribuição feminista, não poderia permanecer estagnada nas velhas práticas da hegemonia masculina; o novo conceito de sujeito, que inclui finalmente a mulher, precisa ser representado em toda a sua diversidade. Nesse sentido, Regina Dalcastagnè (2012) aponta que a expansão dos aspectos identitários contribuiu para que o próprio conceito de subjetividade feminina se fragmentasse em perspectivas plurais, que foram adicionadas ao nosso fazer literário. As mulheres, dessa forma, não se assumiram como autoras a fim de reproduzir a literatura hegemônica. Mesmo que a princípio tivesse sido assim, pois, para penetrar no sistema literário era necessário inevitavelmente o aval masculino, em pouco tempo se fez urgente dizer da riqueza da condição a qual se refere Dalcastagnè (2012, p. 41): “A riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença, e a questão que se coloca aqui diz respeito ao quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea”.

Ainda para Dalcastagnè (2012, p. 17), “O termo chave, neste conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais”. A representação, assim, configura uma dupla questão literária à medida que quanto mais diversas forem as identidades das escritoras, provavelmente mais diversas serão as representações produzidas e difundidas; concomitantemente, no horizonte de recepção, quanto mais diversas e difundidas as representações, mais leitoras e leitores terão oportunidade de se reconhecer e novas expectativas e

exigências deverão surgir por parte da crítica. Daí a importância, conforme Dalcastagnè (2012, p. 40), da análise crítica dessa relação:

Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Essas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. Na medida em que, nas últimas décadas, transformou-se aceleradamente a posição feminina nos diversos espaços do mundo social, a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje.

No caso das representações femininas, há um conflito percebido pela crítica: as possibilidades representacionais, conforme Susana Bornéo Funck (2011, p. 72), podem se converter em perigos para o projeto feminista, pois a possibilidade de que as autoras contribuam para a expansão do cânone hegemônico é proporcionalmente inversa ao risco de que elas apertem ainda mais os nós da estrutura patriarcal, visto que se trata de um sistema entranhado nas bases da nossa estrutura social, capaz de produzir, num mesmo movimento, consciências emancipadas e consciências reprodutoras de paradigmas discriminatórios e opressores. Assim, Funck (2011, p. 72) analisa:

[...] no momento em que o termo “mulher” é colocado no binômio “mulher e literatura” (ou “a mulher na literatura”), novas considerações precisam ser feitas. O termo aqui funciona como uma marca de diferença, implicando uma relação que qualifica ou restringe a literatura, e indicando um recorte específico que determina um posicionamento político. Na verdade, temos aqui duas “mulheres” – uma, por assim dizer, corporificada e fora da literatura; outra dentro, discursivamente imaginada (ou imaginando, se considerarmos a autoria). A primeira, que somos nós, não pode prescindir de uma consciência crítica interessada. Como sujeitos do feminismo, estamos necessariamente engajadas naquela luta de que falava Wittig pela erradicação de estruturas de dominação. [...]

A segunda mulher está nos textos. E é a política de sua representação que nos interessa na medida em que, imaginada, ela é da maior importância na construção dos sistemas a partir dos quais nos subjetivamos. Se somos as histórias que nos contam – tanto no sentido de que elas nos representam quanto no de que são contadas para nós – então as narrativas podem se tornar uma fonte de identificação. Essa “outra mulher” que habita os textos é um repertório de possibilidades e perigos para o projeto feminista.

A análise crítica dessa segunda mulher que está nos textos não tem como finalidade limitar ou, ainda mais grave, *censurar* a arte, no entanto é inegável que da segunda metade do século passado para cá as representações distorcidas ou preconceituosas, em todos os âmbitos da cultura, não passam mais despercebidas e esbarram em dificuldades para serem *naturalizadas*. Antes um grupo hegemônico falava por todos, hoje todos têm oportunidade de buscar um espaço de representação, já que as mídias alternativas ganham cada vez mais força no contexto do mercado literário, implicando um *policimento* atento e constante. Resguardadas os entraves que as minorias ainda encontraram para sua inserção no mercado das grandes editoras, a publicação independente, seja on-line ou através das editoras de menor porte, tem atingido um público ainda restrito, mas ao que parece bastante interessado em escutar novas vozes e conhecer a diversidade.

A respeito da literatura de autoria feminina, houve um deslizamento do foco do discurso crítico, que transita da tentativa de definir uma dicção feminina capaz de abranger o conjunto abstrato mulher para a observação de uma perspectiva feminina baseada na experiência corporal, psicológica e social das diferentes mulheres, levando em consideração também os seus diferentes contextos sociodemográficos. Se em 1989 Bella Jozef fez perguntas direcionadas à identificação das características de uma possível escrita feminina praticada por um sujeito mulher unificado – há uma temática específica da mulher?, o que caracteriza a escrita feminina?, o que ela acrescenta à escrita dos homens?, como é a linguagem da mulher? –, em 2008, Sandra Regina Goulart Almeida (2008, p. 13) pôde atualizar os questionamentos de acordo com as novas concepções de identidade, em que a subjetividade é construída no limiar em que o corpo se confronta/inscreve no meio social: há um lócus de enunciação nitidamente feminino?, de que forma o questionamento dos papéis de gênero nesse espaço global, híbrido e multicultural tem perpassado a literatura de autoria feminina contemporânea?, com que frequência essas escritoras delineiam narrativas que expõem as contradições e ambiguidades do mundo global e que questionam noções preestabelecidas de identidades subjetivas e nacionais?

No espaço de quase vinte anos entre os textos de Jozef e Almeida é possível verificar a mudança de direcionamento da crítica feminista de uma visão ainda

essencialista do universo feminino para uma visão mais politizada, em que a mulher é também (em relação ao homem) um sujeito ativo na construção dos sentidos contemporâneos e que cobra das escritoras a responsabilidade por seu discurso. A problematização das questões levantadas por Almeida se configura num norte importante para seguir, pois é através de um pensamento que desvincule as mulheres da essência feminina e se empenhe em compreendê-las como seres que respondem individualmente a contextos culturais coletivos e gendrados que poderemos nos arriscar a dar conta das duas mulheres identificadas por Funck (2011), a de dentro e a de fora do texto.

Assim, em relação ao percurso desta tese, ao reunir o *corpus* de personagens femininas, escritoras e teóricas que selecionei para compor a pesquisa, percebi que nem sempre a segunda mulher dialoga com a que está do lado de fora, a leitora, bem como as críticas feministas e as escritoras parecem muitas vezes caminhar para lados opostos, numa inegociável dissidência: enquanto as pesquisadoras se empenham em demarcar os espaços da autoria feminina, através do resgate ou da divulgação, as autoras parecem rejeitar, em sua maioria, iniciativas que relacionem sua produção a conceitos como gênero, feminino, feminismo e, o mais improvável, mulheres. Meus objetivos foram, dessa forma, bombardeados – e enfraquecidos – pelas dúvidas que me acometeram ao entrar em contato com o discurso das escritoras: de que serve uma tese com um recorte exclusivamente feminino de escritoras e personagens? Que conceito de mulher é capaz de sustentar esse recorte? Em que medida reforço o sistema hegemônico binário ao optar por esse recorte? Que valor esse trabalho tem para a crítica feminista e para a própria literatura? O mais importante: que valor esta tese tem para as mulheres?

É possível compreender a recusa das escritoras a enquadrar-se em quaisquer categorias e o receio de que sua literatura seja rotulada e, numa consequência direta de toda rotulação, inferiorizada diante da dominante, neutra, universal – masculina. Porém, para iniciar este trabalho, era necessário que eu me posicionasse sobre a questão e assim decidi manter o meu feeling inicial e acompanhar as críticas feministas na certeza de que é preciso, antes de ter como encerradas discussões sobre valor, estética e arte, na literatura contemporânea, dessacralizar os caminhos para a

formação do cânone e da história da literatura, o que só se conquista lendo mais e mais conscientemente mulheres, assim como toda literatura oriunda das minorias, na proposta de um ato político que não neutraliza nem exclui o prazer do texto. Rita Terezinha Schmidt (2008a, p. 128) identifica esse deslizamento de perspectiva no horizonte do próprio fazer crítico:

Na perspectiva das práticas, entende-se que hoje há um enfraquecimento do termo “literário” em seu uso tradicionalmente restritivo, no sentido de “arte”, dependente de uma estrutura de valor culturalmente específica, e um fortalecimento do sentido antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos.

Dessa forma, lendo mulheres, tanto pesquisadoras quanto romancistas, observei o conflito entre o discurso de umas e de outras e também entre os discursos das próprias escritoras, que muitas vezes dispensam as chamadas categorizações, porém investem sua participação em antologias de autoria feminina, assim como aceitam convites para mesas-redondas compostas apenas por mulheres e vinculadas a temas considerados femininos, nos mais diversos eventos literários. Nesse sentido, observei ainda a ruptura que o discurso das escritoras negras e lésbicas impõe no contexto da autoria feminina, já que elas exercem uma atividade crítica que transcende a narrativa ficcional e não raro posicionam-se política e publicamente em relação ao mercado literário e às relações sociais discriminatórias que se refletem nele. Transitar entre perspectivas contrastantes numa mesma pesquisa é delicado, porém precioso para uma pesquisadora, já que dispensa manter os sentidos alertas, a capacidade reflexiva afinada e o olhar apto a captar não só as sutilezas das relações que vão se desenrolando, mas principalmente a estrutura submersa que as sustenta e alimenta a persistência do contexto conflituoso. Dispensa, também, aceitar que o conflito é parte de um processo em andamento, que se dá no seio de uma coletividade maior, já que todo trabalho intelectual, e que é também braçal, de leitura, resgate, produção, viabilização, visibilização, divulgação, distribuição, multiplicação por inúmeros meios – grosso modo, o trabalho de demarcação de território – da autoria feminina, é executado por diferentes sujeitos inseridos num mesmo grupo denominado mulheres. Tais sujeitos, embora irredutíveis a uma

definição comum, são os atores comuns da importante desconstrução que vem se dando no meio literário ao questionarem o próprio papel da literatura e seus critérios de legitimação, e esse nem sempre é um ato consciente, porque se dá sobremaneira através da presença.

Pensar o papel da crítica feminista no universo das teorias críticas da literatura requereu, num primeiro momento, desconstruir conceitos como mulher, feminino e escrita feminina, incrustados no imaginário social – incluindo o acadêmico – como sinônimos para frágil, sensível, doméstico, assim como fútil e menos importante. Embora pareça uma tecla desgastada, o preconceito contra a produção de autoria feminina ainda persiste no meio acadêmico, o que me leva a concluir que os próprios conceitos de crítica e de feminismo também precisaram em algum momento ser desconstruídos: o primeiro, porque estabelecido e legitimado exclusivamente pelo *modus operandi* androcêntrico; o segundo, porque profundamente estereotipado – e ridicularizado – até mesmo entre os meios intelectuais de esquerda, conforme relata Rago (2001, p. 58-9):

Do modernista Oswald de Andrade que ridiculariza as sufragettes inglesas como figuras que o assustavam profundamente, nos anos 20, aos “rapazes” de esquerda do Pasquim, nos anos 70, investindo com unhas e dentes contra a estética de Betty Friedan, as feministas foram percebidas como mulheres feias, infelizes, sexualmente rejeitadas pelos homens e, convenhamos, não é muito raro ouvirmos outras mulheres reafirmando estes estigmas ainda hoje.

O termo mulher, graças ao feminismo e às teorias de gênero, foi destituído de uma essência unificadora: há mulheres, não uma singularidade, não uma definição estática em que nos enquadrados ou não, há mulheres no conjunto de toda a pluralidade de significados que um significante é capaz de abarcar tanto numa perspectiva sincrônica quanto diacrônica. Tampouco há mulheres em relação aos homens: não somos o que eles não são, e nosso parâmetro para o que somos não é aquilo em que não podemos ser como eles; não nos definimos em torno à órbita masculina, embora determinadas instituições insistam, ainda hoje, em alimentar essa cultura binária, pobre e empobrecedora, infelizmente naturalizada em nossa rotina, numa forma de violência sorrateira e contagiosa. Um exemplo claro é destacado pelo

*Manual para uso não sexista da linguagem: o que bem se diz bem se entende*, lançado em 2014 pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, no qual as autoras apresentam as definições dos termos homem e mulher que integram a última versão do Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, as quais reproduzo abaixo:

**Homem:** 1. Qualquer indivíduo pertencente à espécie animal que apresenta o maior grau de complexidade na escala evolutiva; o ser humano. 2. A espécie humana; a humanidade. 3. O ser humano, com sua dualidade de corpo e de espírito, e as virtudes e fraquezas decorrentes desse estado; mortal. 4. Ser humano do sexo masculino; varão. 5. Esse mesmo ser humano na idade adulta; homem-feito. 6. Restr. Adolescente que atingiu a virilidade. 7. Homem (4) dotado das chamadas qualidades viris, como coragem, força, vigor sexual, etc.; macho.

**Mulher:** 1. O ser humano do sexo feminino. 2. Esse mesmo ser humano considerado como parcela da humanidade. 3. A mulher (1) na idade adulta. 4. Restr. Adolescente do sexo feminino que atingiu a puberdade; moça. 5. Mulher (1) dotada das chamadas qualidades e sentimentos femininos (carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família, intuição). 6. A mulher (1) considerada como parceira sexual do homem. 7. Cônjuge do sexo feminino; a mulher (1) em relação ao marido; esposa. 8. Amante, companheira, concubina (TOLEDO et. al., 2014, p. 25).

A gritante distinção hierárquica entre as definições deveria falar por si mesma, porém, na prática cotidiana, a diferença não se faz tão explícita. Perceber a desigualdade entre uma definição que se refere ao homem como o ser humano e uma que delimita a mulher como parcela desse absoluto não é uma tarefa óbvia; requer o filtro que diferencia um olhar passivo de um olhar crítico. E o desenvolvimento desse filtro, por sua vez, requer muito trabalho: é preciso investir numa educação antes de tudo questionadora dos próprios instrumentos, postura que representa uma ameaça para as instituições que criam, alimentam, legitimam e se interessam por manter inalteradas as várias formas de hierarquias entre os sujeitos. Para que internalizemos passivamente uma estrutura hierárquica, é preciso que a ideologia dominante passe despercebida nos atos mais cotidianos como uma simples consulta ao dicionário; o sistema trata de nos manter incapazes de identificar, e assim minimizar, o impacto dos mecanismos de opressão sobre nossas vidas. Dessa forma, os verbetes do dicionário materializam o ponto em que o poder se torna capilar, descrito por Michel Foucault (1979, p. 182), o qual é necessário ser desconstruído, porque é através dele que se produzem os oprimidos dessa equação:

[...] captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violento.

O que consta nos dicionários são significados cristalizados pelas práticas sociais; a prática cria a definição, não o contrário. Assim, para o senso comum, o que está no dicionário *é*, e nesse ponto a violência impressa no instrumento é obscurecida pelos mecanismos que o autorizam como um normatizador da verdade. Tendo em vista que romper a lógica assimilada é o caminho para a desconstrução da discriminação embutida em tais definições, uma boa pergunta a ser feita é para que e para quem serve uma definição que claramente subjuga a mulher ao homem, definindo-a em relação a ele, como se o mito da costela de Adão tivesse algum fundamento, o homem tivesse recebido a primazia na criação e o nosso papel fosse *naturalmente* complementar, subalterno e inferior ao dele.

O sexo feminino, para os dicionários, é a marca da diferença. O útero e a responsabilidade pela reprodução não da espécie, mas de herdeiros, determinaram o espaço das mulheres, limitando sua liberdade e seu desenvolvimento e impedindo a percepção de si como um outro empoderado frente à discriminação, capaz de revoltar-se e resistir. Em lugar disso o que se deu foi a formação de um outro encarcerado, em primeiro lugar, numa pseudo condição biológica que nos é imposta até hoje, escondendo as motivações burguesas e então capitalistas da dominação de um gênero sobre o outro. A maternidade ainda é uma obrigação que se impõe às mulheres, mais cedo ou mais tarde. Quando aceita mais cedo, interfere diretamente em nosso desenvolvimento emocional e profissional, quando mais tarde, é vista com preconceito. Quando a mulher decide não ser mãe, a única forma de neutralizar tal rebeldia é considerá-la uma não mulher, condenada à incompletude. Conforme Elisabeth Badinter (2011, p. 143),

Em cada cultura, existe um modelo ideal de maternidade predominante que pode variar segundo as épocas. Conscientemente ou não, todas as mulheres o carregam. Pode-se aceitá-lo ou contorná-lo, negociá-lo ou rejeitá-lo, mas é sempre em relação a ele que, em última instância, se é determinado.



Da mesma forma, ser mais ou menos feminina define a inclusão social de todas nós: quanto menos femininas, mais discriminadas, menos aceitas, mais taxadas pejorativamente de sapatonas, mal amadas, frustradas e, é claro, feministas. De outro lado, àquelas que optam por adequar-se ao modelo vigente de feminilidade é destinada uma cobrança constante por parte de esteticistas, nutricionistas, personal trainers, cirurgiões plásticos, enfim, toda espécie de especialistas em beleza da mulher, corpo da mulher, saúde da mulher, bem-estar da mulher, já que nunca se é suficientemente feminina aos olhos desse aparato, dentre o qual a mídia ocupa posição de destaque. As próprias mulheres não se eximem de apontar umas às outras qual a real medida de ser mulher, numa clara submissão aos ditames da sociedade patriarcal em que se encontram todas igualmente inseridas, que impõe indiscriminadamente a ditadura da feminilidade. Como fazer com que a totalidade das mulheres desperte para o fato de que enquadrar-se nesses ditames – ou não – não é suficiente para nos definir? Que ter um útero, procriar e ser feminina, enfim, seguir o protocolo preestabelecido, não satisfaz nem nunca satisfará a sociedade, assim como sempre será fomentada por essa mesma sociedade a insatisfação das próprias mulheres? Simone de Beauvoir expôs e debateu a questão profundamente no decorrer dos dois volumes de *O segundo sexo*, publicado em 1949, dando a largada, à época, à desconstrução de algumas das grandes *verdades existenciais*, processo ao qual o feminismo, então como movimento social organizado, daria seguimento pouco tempo depois. Já nas primeiras páginas do livro, ela questiona:

Mas antes de mais nada: que é uma mulher? *'Tota mulier in utero: é uma matriz'*, diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: *'Não são mulheres'*, embora tenham um útero como as outras. Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e, contudo, dizem-nos que a feminilidade *'corre perigo'*; e exortam-nos: *'Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres'*. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimos do vocabulário das videntes. No tempo de Sto. Tomás, ela se apresentava como uma essência tão precisamente definida quanto a virtude dormitava da papoula. Mas o conceitualismo perdeu

terreno: as ciências biológicas e sociais não acreditam mais na existência de entidades imutavelmente fixadas, que definiram determinados caracteres como os da mulher, do judeu ou do negro; consideram o caráter como uma reação secundária a uma situação (BEAUVOIR, 1970, p. 7).

Desvincular o feminino do corpo biológico e relacioná-lo à situação fez de Beauvoir a fundadora do feminismo contemporâneo e de todas as teorias que se desdobraram a partir da constituição da categoria gênero. A ameaça feminista que desvincula os gêneros dos sexos biológicos é combatida ainda hoje à exaustão: em outubro de 2015, uma questão aplicada no Exame Nacional do Ensino Médio, o Enem, a respeito de um trecho de *O segundo sexo*, que inclui a célebre frase “não se nasce mulher, torna-se uma”, provocou protestos em massa nas redes sociais e outras inusitadas manifestações, como a da Câmara Municipal de Campinas (SP) que apresentou ao Ministério da Educação uma moção de repúdio contra a referida questão, a qual, nas palavras do vereador Aparecido de Campos Filho, afronta o conjunto de fundamentos jurídicos e o próprio Estado Democrático de Direito. As justificativas para a moção beiram o estapafúrdio: conforme o vereador Campos Filho, “Foram buscar informações com uma filósofa lá em mil trocentos e pôco (sic) para impor a nós a discussão de gênero. Como pode alguém ser um homem de manhã e mulher à noite? [...] A grande maioria é favorável à lei da natureza, homem é homem, mulher é mulher”; já conforme o vereador Cid Ferreira de Souza, “Isso é falta de religiosidade. Falta Deus no coração dessa gente, querem mudar um sistema que temos há muitos anos”; e, finalmente, Alberto Alves da Fonseca, o Professor Alberto, discorre: “A esquerda raivosa acha que pode falar o que quiser, mas quando a gente fala deles ficam todos delicadinhos. Eu que quero que respeitem a nossa opinião, porque uma coisa é certa: homem é homem e mulher é mulher”<sup>10</sup>.

Já o promotor de justiça e professor de Direito Jorge Alberto de Oliveira Marum manifestou seu repúdio à questão individualmente, em seu perfil de rede social, gerando enorme repercussão: "Exame Nacional-Socialista da Doutrinação Sub-Marxista. Aprendam jovens: mulher não nasce mulher, nasce uma baranga francesa

---

<sup>10</sup> NÃO é Sensacionalista: vereadores de Campinas (SP) aprovam “moção de repúdio” a Simone de Beauvoir. 30 out. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2015/10/nao-e-sensacionalista-veredores-de-campinas-sp-approvam-mocao-de-repudio-a-simone-de-beauvoir/>> Acesso em 11 de nov. 2015.

que não toma banho, não usa sutiã e não se depila. Só depois é pervertida pelo capitalismo opressor e se torna mulher que toma banho, usa sutiã e se depila”. A Ordem dos Advogados do Brasil, diante do que definiu como “posicionamento jocoso” do promotor, emitiu uma nota severa, considerando-o inaceitável para alguém de sua posição: “Posicionamento este que fere, silencia e deslegitima uma luta que por séculos vem reivindicando e conquistando os direitos humanos das mulheres e meninas, ponto acordado não só na Constituição Federal, mas por tratados internacionais”. O texto da OAB, que se encerra aludindo à ignorância do promotor a respeito de tema “tão importante e relevante para a conquista de uma sociedade mais justa para todos e todas”<sup>11</sup>, colabora com a deslegitimação de discursos que reduzem o feminismo a um instrumento doutrinador de uso da esquerda política contra a moral cristã e devolve ao movimento sua devida importância.

Desse episódio relativo à questão do Enem, é interessante verificar como uma afirmação lançada na primeira metade do século passado ainda resguarda um efeito devastador sobre a organização social e é capaz de desmascarar pensamentos conservadores fundamentados em argumentos do teor de homem é homem, mulher é mulher, uma lógica cujos termos ninguém é capaz de esclarecer. É explícito que algo resta insolúvel e sempre insuficiente na própria linguagem aplicada para nos definir, sendo que até mesmo os dicionários falham na tarefa de nos conter. A tarefa fica, então, resumida à divisão de responsabilidades atribuídas a cada gênero em função de um escancarado princípio biologista, ao que Heleieth Saffioti (1987, p. 9) comenta, a respeito do quinhão que cabe à mulher: “A sociedade investe muito na naturalização desse processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe”. Nesse mesmo sentido, Elódia Xavier (2007, p. 18) analisa que as oposições binárias promovidas pelo cartesianismo “hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um em detrimento do outro”, ou seja, o masculino em detrimento do feminino. Para Xavier (2007, p. 20):

---

<sup>11</sup> PROMOTOR causa polêmica ao dizer que mulher nasce baranga francesa. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/10/promotor-causa-polemica-ao-dizer-que-mulher-nasce-baranga-francesa.html>> Acesso em 11 de nov. 2015.

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber.

Com base nas falas de Saffioti e Xavier podemos inferir que a naturalização dessa hierarquia é artificial e só possível de ser efetivada através da estrutura que, em 1970, Louis Althusser (1983, p. 45) denominou de aparatos ideológicos do estado (AIE), os quais, de acordo com ele, configuram-se num “certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas”. Althusser listou inicialmente oito AIE: o religioso, o escolar, o familiar, o jurídico, o político, o sindical, o cultural e o da informação, a mídia, cujo discurso é hoje amplamente criticado pelas feministas, porque em geral ultrapassado e de manifesto teor misógino. A mídia, em sua atuação muitas vezes ou quase sempre perniciosa, é imperativa em manter o *status quo* do binarismo entre os gêneros, sendo que, conforme observa Funck (2011, p. 68), para o discurso midiático “homens e mulheres são duas versões opostas e antagônicas da raça humana, cujas diferenças precisam ser constantemente polarizadas e afirmadas”, e é exatamente por atuar deliberadamente sobre esse pressuposto que tal discurso representa, na opinião da pesquisadora, a próxima fronteira a ser cruzada pelas feministas, pois o maior desafio ainda está em “reconhecer e desestabilizar as representações de gênero, em especial as do feminino, que circulam sem qualquer questionamento no mais importante aparelho ideológico da contemporaneidade” (FUNCK, 2014, p. 30).

Ainda, desconstruir a ação da mídia se impõe como uma medida urgente, que passa por questionar os dicionários, as crenças, o senso comum, as definições e também as representações baseadas no eterno antagonismo entre os sexos. Não se trata, porém, de rechaçar a diferença entre os gêneros; esta, que já foi exaltada e execrada pelo feminismo, conforme avalia Funck (2011, p. 69), não é em si o cerne do problema:

O problema é a diferença vista como sendo da mulher em relação ao homem. É o modo pelo qual a diferença é apreendida e tratada como imperativa e essencial. É a forma pela qual ela afeta nossos modelos de conhecimento e de relacionamento, com vantagens para alguns e

desvantagens para outros. E é por essa razão que temos necessidade de entender o discurso, a linguagem em uso, não como um sistema transparente de significação do mundo, mas como o próprio instrumento de sua construção, pois o processo pelo qual adquirimos conhecimento é discursivo.

A questão da linguagem pode parecer, a princípio, abstrata e inefetiva como agente de transformação, entretanto somos feitos de linguagem, a linguagem nos constitui, mas não como um estado inicial de onde partimos, antes um movimento constante no qual nos inserimos e no qual parar de (se) nomear é deixar de existir; logo nós somos discurso e somos também o discurso que nos oprime. Para desarmar um sistema opressor que atua no e através do conhecimento discursivo que nos constitui, é preciso uma leitura de mundo conscientizada e atenção à manipulação das verdades que pretendem nosso assujeitamento. Funck (2011, p. 68-9) descreve um exemplo rotineiro da ação do discurso midiático exaltando a diferença biológica entre os gêneros como definidora irreduzível de suas personalidades:

A julgar pelas matérias veiculadas, parece assunto da maior importância determinar quem compra mais, quem come mais, quem trabalha mais, quem se preocupa mais com cada uma das banalidades do cotidiano. Em um desses programas, perguntava-se quem é mais feliz depois dos 50, o homem ou a mulher? A resposta de um psicanalista causa um certo espanto: as mulheres tendem a ser mais infelizes pelo fato de que, na maturidade, geralmente já perderam sua capacidade de procriar. A afirmação biologizante, que não merece comentários acadêmicos, especialmente em um contexto feminista, suscita entretanto uma constatação: há definitivamente uma falta de conexão ou continuidade entre nossas pesquisas de gênero e as “verdades” que circulam na mídia. Os desequilíbrios nas relações de gênero, que tanta desigualdade e violência causam na sociedade brasileira, continuam a ser livremente fomentados pelos aparelhos ideológicos da cultura contemporânea, não mais apenas a escola, a família e a igreja, mas também, e especialmente, a mídia.

O discurso biologizante, que insiste em encarcerar as mulheres no próprio corpo, é o instrumento do qual a mídia lança mão para incitá-las à insatisfação e, logo, ao consumo. De acordo com ele, tudo no corpo feminino é um problema em potencial, inclusive a maternidade, que de benção divina é rebaixada facilmente a transtorno – caso a mulher não se cuide. Como o desleixo é uma característica que a sociedade não admite na parcela da população do sexo feminino, o adequado é que as mães nem pareçam que tiveram filhos e, quando os filhos estão crescidos, é

importante que elas não demonstrem que, enquanto eles cresciam, elas envelheciam. O léxico da indústria da beleza ensina didaticamente, em cada anúncio publicitário, programa de TV ou revista feminina que é preciso prevenir, adiar e até eliminar o próprio corpo através de fórmulas mágicas lançadas todos os dias pelo mercado; é necessário realizar o apagamento sistemático das marcas que a vivência imprime em nossa pele para que o olhar alheio possa seguir se deleitando por mais tempo.

A discussão dessas questões femininas me leva a pensar sobre os velhos clichês que nos acompanham: por que somos as eternas insatisfeitas? Por que nunca temos roupa adequada para vestir e nunca alcançamos o peso ideal? Por que nos censuramos ou censuramos outras mulheres a respeito de tudo o que tem a ver com o corpo e também as atitudes? Por que passamos da idade muito mais cedo que os homens? Por que acreditamos ser tudo o que dizem que somos sem discussão? Segundo Althusser (1983, p. 47), os aparatos ideológicos “funcionam de um modo massivamente *pela ideologia*, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica”. Esse limite que é o ponto em que a ideologia se impõe pela repressão pode ser identificado também como o ponto lá onde o poder se torna capilar, que vimos anteriormente com Foucault, e que uma análise desconstrutivista é capaz de revelar naquilo que chamamos cotidiano — no miúdo do dia a dia. O discurso biologizante é tão nosso conhecido que tanto o aceitamos quanto o reproduzimos como uma obviedade, e a evidência, conforme Althusser (1983, p. 95), é um dos efeitos da ideologia:

[...] é próprio da ideologia impor (sem o parecer, pois se trata de ‘evidências’), as evidências como evidências, que não podemos deixar de *reconhecer*, e perante as quais temos a inevitável reação de exclamarmos (em voz alta ou no silêncio da consciência): é evidente! É isso! não há dúvida!

Há, portanto, uma ideologia embutida na fala do psicanalista entrevistado no programa televisivo narrado por Funck, uma ideologia que permeia inclusive o saber científico que ele está autorizado a representar, por seu diploma e sua prática, uma ideologia, enfim, da qual não escapamos mesmo quando nos propomos a ser puramente científicos. Não parece lógico que perder a capacidade de procriar

deprime a mulher, já que essa é a principal função do seu corpo? Não soa evidente? Embora a ciência tenha se legitimado como indiscutível, já foi desconstruída o bastante para sabermos que até ela carrega a marca do androcêntrico, limitado, insuficiente. Althusser (1983, p. 94) não hesita ao afirmar a respeito do discurso que se pretende científico, inclusive o que ele mesmo constrói, que “não existe ‘Sujeito da ciência’ a não ser numa ideologia da ciência”. Para ele, “só existe ideologia pelo sujeito e para sujeitos”, fato que a determina sobre um jogo de dupla constituição:

[...] a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) “constituir” os indivíduos concretos em sujeitos. É neste jogo de dupla constituição que consiste o funcionamento de toda a ideologia, pois que a ideologia não é mais que o seu próprio funcionamento nas formas materiais da existência deste funcionamento (ALTHUSSER, 1983, p. 93-4, grifo do autor).

Assim, é curioso observar o uso do termo ideologia quando atravessado à questão de gênero, em suas formas materiais de existência. Recentemente as bancadas religiosas do nosso Congresso fizeram forte oposição à inclusão da, conforme denominaram, ideologia de gênero nos Planos Nacionais de Educação (PNE), ou seja, posicionaram-se e conseguiram excluir, dos conteúdos dos currículos escolares de alguns estados, qualquer menção à identidade de gênero, o que inclui temas como a diversidade e a orientação sexual, a fim de defender a integridade do modelo tradicional de família – aquela composta invariavelmente por um homem, uma mulher e seus filhos. Cabe lembrar, para essa discussão, o conceito de gênero, conforme definido por Joan Scott (1994, p. 13):

[...] é a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluídos aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida. Não podemos ver a diferença sexual a não ser como função de nosso saber sobre o corpo e este saber não é "puro", não pode ser isolado de suas relações numa ampla gama de contextos discursivos. A diferença sexual não é, portanto, a causa original da qual a organização social possa ser derivada em última instância – mas sim uma organização social variada que deve ser, ela própria, explicada.

Para realizar o intento de bloquear a ameaça que representa, para elas, a ideologia de gênero, as bancadas religiosas procuraram inverter a estratégia do feminismo, que busca, ao apropriar-se do conceito de gênero como categoria de análise, justamente desconstruir a ideologia hegemônica vigente, essa que há séculos vem legitimando todo tipo de discriminação e preconceito sob a justificativa da ciência e da religião, sendo fortemente articulada no ambiente escolar, no qual se investe no sexismo como um dos principais pilares. O conceito de gênero, quando aplicado ao currículo escolar, tem a função justamente de desconstruir estereótipos aprisionadores, o que influi sobre a formação de um pensamento mais inclusivo e democrático.

A acusação da formação de uma ideologia de gênero só poderia ser feita por quem não tem – ou prefere não assumir ter – consciência de que estamos todos invariavelmente mergulhados em discursos ideológicos. Para Althusser (1983, p. 101), interpelados pela ideologia como sujeitos, somos impedidos de perceber que “o que assim parece passar-se fora da ideologia (muito precisamente, na rua) passa-se de fato na ideologia”, e assim raramente desconfiamos, por exemplo, da lógica binária que rege as identidades de gênero – ela se posiciona como o pressuposto. A surpresa que temos frustrada por Althusser é que “a ideologia nunca diz ‘sou ideológica’”, e não à toa o autor utiliza como exemplo de estrutura formal da ideologia a ideologia religiosa cristã. Retornando à fala de Foucault que mencionei anteriormente e colocando a questão em termos de dominação e sujeição, temos como estratégia de superação desse impasse, sobre quem na verdade está fazendo ideologia, o desmascaramento ponto a ponto dos mecanismos de assujeitamento que constroem sujeitos obedientes a uma noção única e limitada de sexualidade. Ainda conforme o autor:

[...] estudar o poder onde sua intenção – se é que há uma intenção – está completamente investida em práticas reais e efetivas; estudar o poder em sua face externa, onde ele se relaciona direta e imediatamente com aquilo que podemos chamar provisoriamente de seu objeto, seu alvo ou campo de aplicação, quer dizer, onde ele se implanta e produz efeitos reais. Portanto, não perguntar por que alguns querem dominar, o que procuram e qual é sua estratégia global, mas como funcionam as coisas ao nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos, etc. Em outras palavras, ao invés de perguntar como o soberano aparece no topo, tentar saber como



foram constituídos, pouco a pouco, progressivamente, realmente e materialmente os súditos, a partir da multiplicidade dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos, etc (FOUCAULT, 1979, p. 182).

Perceber o dia a dia da sujeição nos impele a desenvolver um modo desconstrutivista de receber as informações e refletir sobre elas, e, aos poucos, determinados discursos passam a nos causar um saudável estranhamento, incluindo nessa *re-visão* discursos até então entendidos como normais, naturais ou acima de qualquer discussão. Despertar em salas de aula o questionamento de conceitos cristalizados é conceber, como propôs Foucault, um ensino que possibilite aos súditos o questionamento de sua própria condição. Utilizando mais uma vez a prova do Enem realizada em 2015, a prova de redação trouxe como tema “A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira”, mantendo a cultura instituída pelo exame de privilegiar temas sociais. Este tema, que se refere diretamente à questão de gênero, aplicado a uma avaliação do porte do Enem, obriga toda uma geração de jovens a refletir sobre a transformação que é urgente em nossa sociedade. Por se tratar de uma prova elaborada durante o exercício de um governo de esquerda, as críticas da oposição recaíram mais uma vez sobre a hipótese de doutrinação desses jovens, como se a violência de gênero não fosse uma questão que diz respeito a todos, e a disputa política estivesse acima do bem-estar de metade da população brasileira. Num país que elege políticos com essa mentalidade, não à toa a vinda de Judith Butler ao Brasil, em setembro de 2015, ocasionou um protesto de religiosos em frente ao auditório onde ela realizaria uma de suas conferências. Em sua fala no I Seminário Queer, realizado em São Paulo, em frente ao qual aconteceu o protesto, a filósofa pontuou:

Quando você começa a censurar uma palavra, “gênero”, é porque essa palavra é considerada muito poderosa. Então eles estão atribuindo certo poder a essa palavra. Como se, se uma jovem aprender que ela pode mudar de gênero, ela vai de fato mudar de gênero imediatamente. Se um ou uma jovem aprender sobre a vida das pessoas gays ou das pessoas lésbicas, aquele ou aquela jovem vai se tornar gay ou lésbica. Eles imaginam que o que quer que seja que nós estamos fazendo é tão atraente e tão poderoso que os e as jovens não vão conseguir resistir. E que todos e todas serão

recrutados em um grande exército de lésbicas, gays e pessoas trans. É uma grande fantasia<sup>12</sup>.

A fantasia, no entanto, e infelizmente, não é exclusividade das mentes religiosas. Quando a novela *Babilônia*, exibida pela Rede Globo, veio ao ar em 2014, Ziraldo questionou publicamente o direito de Fernanda Montenegro “fazer apologia do afeto homossexual<sup>13</sup>” através da interpretação de uma personagem lésbica. E não se tratava apenas de uma lésbica, e sim de uma lésbica idosa, ou seja, em plena novela das nove, a maior atriz da história brasileira dava voz não só à lesbiandade como à sexualidade da mulher velha, um grande tabu da nossa sociedade obcecada pela juventude e pela beleza. Vale lembrar que Ziraldo, no passado, foi um dos líderes do jornal *O Pasquim*, semanário que se propunha a criticar a ditadura de forma bem-humorada, e através desse instrumento prestou enorme desserviço ao feminismo ridicularizando a figura da feminista em suas charges e ilustrações, demarcando uma postura não rara entre intelectuais esquerdistas, conforme a historiadora Raquel Soihet (2013) aponta no artigo “Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários”. Também vale ressaltar que a TV Globo, embora tenha cumprido um papel positivo na composição dessa narrativa, inclusive transmitindo nessa mesma novela um beijo romântico entre as personagens de Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg, logo retrocedeu alguns passos ao ceder à pressão da mídia e da população e praticamente eliminar quaisquer cenas em que as duas mantivessem algum tipo de contato físico afetivo. A sensibilidade do povo brasileiro à visão do afeto entre duas vovozinhas sexualmente ativas deixou claro que a sexualidade feminina ainda é um assunto sobre o qual todos se sentem no direito de opinar, ditar normas e, inclusive, de silenciá-la.

É preciso admitir que a normatização da sexualidade não atinge somente as mulheres. Somos todos manipulados a caber nos sexos e nos gêneros estabelecidos

---

<sup>12</sup>JUDITH Butler: 'ensino de gênero nas escolas deveria ser obrigatório'. 11 set. 2015. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/41595/judith+butler+ensino+de+genero+nas+escolas+deveria+ser+obrigatorio.shtml>> Acesso em: 9 nov. 2015.

<sup>13</sup> EM ENTREVISTA, Ziraldo critica Fernanda Montenegro por papel homossexual em novela 'Babilônia'. Disponível em: <[http://www.brasilpost.com.br/2015/05/04/ziraldo-preconceito\\_n\\_7209096.html](http://www.brasilpost.com.br/2015/05/04/ziraldo-preconceito_n_7209096.html)> Acesso em: 21 de out. 2015.

em razão dos sexos através da repetição de atos, gestos e signos, do âmbito cultural, que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos tais como aprendemos a considerar corretos, naturais, e essa norma compulsória é incessantemente reiterada através das propagandas, novelas, cartilhas pedagógicas, políticas públicas, manuais de medicina, livros sagrados e outras instituições – ou aparelhos ideológicos – que nos incitam a sermos todos normais. A heteronormatividade há séculos vem definindo o que é normal em termos de sexualidade, e há séculos nos organizamos em dentro e fora desse padrão, o que é, no mínimo, pobre, mas suficientemente efetivo para criar um sistema opressor repleto de oprimidos, ou desviantes. E como não há psicanálise que dê conta de adequar tanta gente num mesmo modelo androcêntrico, heterossexista, racista, capitalista e cada vez mais moralista, as pessoas que se descobrem encurraladas se organizam em movimentos para resistir a tantas imposições sobre suas identidades – como declara Beatriz Preciado no trecho final do manifesto que lançou em 2013, “Eles dizem crise. Nós dizemos revolução”.

Preciado, inclusive, é um exemplo de resistência ativa à heteronormatividade ao colocar, além de seu trabalho intelectual, o próprio corpo em constante experiência, buscando escapar a qualquer definição. Em entrevista<sup>14</sup> ao Instituto Humanitas Unisinos (IHU), em 2011, relatou ter sofrido durante sua vida um exílio frente ao feminino, à sexualidade lésbica e à realidade transexual, tendo, nos últimos tempos, realizado experiências com o hormônio testosterona e renegado as categorias de mulher, lésbica e transexual para se definir, automeando-se sempre no masculino. Tal atitude significa mais do que mera excentricidade; de acordo com Mikhail Bakhtin (2002, p. 81), a língua não se trata de um sistema de categorias gramaticais abstratas, ao contrário, ela é “ideologicamente saturada, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica”. Romper essa garantia da compreensão mútua é um posicionamento político que se opõe à normatização dos seres, à primazia da ideologia dominante. Nenhum discurso *já está lá* pronto,

---

<sup>14</sup> UM bem precioso. Entrevista com Beatriz Preciado. 24 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/40931-um-bem-precioso-entrevista-com-beatriz-preciado>> Acesso em: 11 dez. 2015.

definitivo; há um movimento constante de ditos e não ditos, silêncios e silenciamentos, inferências cuja lógica é naturalizada artificialmente por todo um aparato mobilizado para tal função. Assim como nenhuma representação é óbvia ou inerente. As definições existentes para o termo mulher não fluíram naturalmente do sexo biológico – elas foram construídas, seguem sendo construídas e, portanto, são passíveis do movimento contrário. Essa é a lógica do feminismo, desnaturalizar evidências forjadas culturalmente, e está presente desde Beauvoir, conforme relata Cynthia Sarti (2004, p. 35):

Quando Simone de Beauvoir, em 1949, em *O segundo sexo*, disse que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, expressou a ideia básica do feminismo: a desnaturalização do ser mulher. O feminismo fundou-se na tensão de uma identidade sexual compartilhada (nós mulheres), evidenciada na anatomia, mas recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais a mulher se torna mulher, diversidade essa que, depois, se formulou como identidade de gênero, inscrita na cultura.

Se tornar-se mulher é um percurso, um viver, e esse viver está invariavelmente inscrito na cultura, temos que o resultado final – estar tornada mulher – não é o principal objetivo desse pôr-se em movimento. O movimento é, em si, a grande aventura, na qual nos sujeitamos a atravessamentos diversos, que, combinados, vão complementando os sentidos de ser mulher. Nas palavras de Tania Navarro Swain ([2003]), “Uma ‘identidade’ (da qual só se pode falar agora entre aspas) em construção não aceita um desenho/destino final, é um esboço, onde o que importa é o movimento, a mudança”. É, portanto, enquanto nos tornamos mulheres que nos tornamos também feministas, críticas, escritoras. Entre tantas outras.

A partir do percurso que viemos traçando, o tornar-se mulher feminista prescinde do tensionamento entre ideologia e resistência à ideologia, que é aprofundado à medida que envolve o despertar gradual da consciência de nossa posição na sociedade em que vivemos. Assim, em relação ao exemplo de Preciado, as três categorias questionadas por seu relato de exílio dizem respeito à própria história do movimento feminista e os conflitos que ao longo de sua história lhe foram constitutivos. O efeito de reconhecimento ideológico, conforme descrito por Althusser (1983, p. 95), que nos faz acreditar que determinadas proposições sejam evidentes, atinge mesmo ou principalmente sujeitos que em algum momento se

julgam imunes a ele, e dar-se conta das falhas essenciais do projeto feminista foi um golpe que as ativistas tiveram que suportar e descobrir como superar. Dessa forma, observar a história do feminismo, aqui da minha posição de herdeira, é aprender com minhas antecessoras que a necessidade de reinventar o movimento se impõe a cada passo para que ele seja realmente, e não apenas em discurso, capaz de perceber e abarcar a heterogeneidade dos sujeitos que o integram. Isso significa fazer do feminismo um movimento ao mesmo tempo fluido e consistente, rigoroso para a conquista dos direitos e sensível para a percepção das individualidades que dele urgem, e, principalmente, capaz de encontrar no erro a base para uma evolução cada vez mais democrática. Conhecer a história é uma vantagem para quem deseja avançar. Irei a ela, destacando algumas – poucas – aparições a fim de apenas ilustrar a linha de pensamento que estou seguindo.

À primeira vista, o movimento feminista no Brasil começou de forma parecida com o feminismo do resto do mundo: entre algumas mulheres brancas pertencentes às classes mais altas e intelectuais, reivindicando o direito específico ao voto, ainda não tão interessadas no exercício pleno da cidadania. Essas eram as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, e o feminismo estava sendo importado para o Brasil nas malas das filhas de famílias ricas enviadas ao exterior para estudar e das esposas que acompanhavam maridos políticos e intelectuais a suas viagens e exílios. Mas a história só começa nesse ponto se não levarmos em consideração outras bagagens que vieram de fora, ainda no século XVI, quando as primeiras mulheres negras desembarcaram dos navios negreiros diretamente para os leilões de escravos em praça pública. Algumas delas – Aqualtune, Dandara, Luíza Mahin, Anastácia, Rainha Teresa do Quariterê – ousaram fugir daqueles que se diziam seus donos, fundaram quilombos, lideraram batalhas, preferiram a morte à escravidão e se tornaram lendas, já que suas verdadeiras histórias foram absorvidas pela História com “h” maiúscula. Por outro lado, entre a maioria que permaneceu à mercê dos senhores, seus corpos, mesmo escravizados para trabalhos braçais e sexuais, ainda assim encerraram dentro de si a dignidade que transmitiriam aos tantos filhos gerados pelos abusos dos homens brancos; os filhos bastardos que refundaram a nossa nação após o massacre das

comunidades indígenas. Mesmo desde o princípio renegadas à camada mais oprimida da nossa hierarquia social, as mulheres negras não permitiram o apagamento de sua religião, sua música, sua tradição e principalmente suas narrativas orais, através das quais a memória da sua origem atravessou as gerações. Não há hoje um conceito de nação brasileira possível que exclua seus corpos abusados, colonizados, subalternizados.

A história do nosso país tampouco tem o direito de excluir mulheres que dedicaram suas vidas a conscientizar outras mulheres da nossa importância para a nossa sociedade, mesmo que nisso tenham cometido uma grave desobediência contra a ordem patriarcal. Em 1832, quando Nísia Floresta escreveu seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, que Constância Lima Duarte (2003) define como o texto fundador do feminismo brasileiro, a Lei Áurea nem havia sido assinada. O texto é um manifesto pelos direitos sociais das mulheres brasileiras e é uma tradução livre de *Vindications of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft e, embora aja acusação de plágio, Duarte (2003, p. 154) defende a autoria de Nísia, considerando o livro “uma nova escritura ainda que inspirado na leitura de outros<sup>15</sup>”, já que a brasileira dialoga também com outros textos fundadores do feminismo no mundo, como o da francesa Olympe de Gouges, *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*. Mas a obra, à época da publicação, causou polêmica por outros fatores, conforme relata Nelly Novaes Coelho (2002, p. 518):

Já pelos títulos dos capítulos, pode-se avaliar o absurdo que representava, para a época, o questionamento que o livro punha em pauta: “Se as mulheres são ou não inferiores aos homens, em entendimentos”. “Se os homens são mais próprios para preencherem cargos públicos”. “Se as mulheres são ou não naturalmente capazes de ensinar as ciências”. “Se as mulheres são ou não naturalmente próprias para os empregos”, etc.

Ao traduzir e publicar tal livro, Nísia Floresta endossa publicamente tais ideias e inicia um corajoso apostolado em prol da transformação das ideias e desmascaramento dos velhos preconceitos de uma moral hipócrita.

---

<sup>15</sup> A obra em questão, denominada pela própria Nísia como uma “tradução livre”, foi acusada de plágio pela professora Maria Lúcia Pallares Burke em artigo publicado no *Caderno Mais!*, do jornal Folha de São Paulo, em 10 de setembro de 1995. Constância Duarte, por sua vez, respondeu à acusação com o artigo “Nísia Floresta e Mary Woolstonecraft: diálogo ou apropriação?”, em que insere a obra de Nísia na linhagem antropofágica da literatura brasileira, que contou com Gregório de Matos e Oswald de Andrade como representantes (Cf. DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta e Mary Woolstonecraft: diálogo ou apropriação? In: *O eixo e a roda*, v. 7, 2001, Belo Horizonte. p. 153-161).

No Brasil Império de 1832, porém, Nísia ainda não representava um projeto radical de revolução da condição feminina e assim muitas diretrizes morais conservadoras encontram-se reproduzidas em sua obra, mas, em contrapartida, numa época em que raras mulheres liam, escreviam ou recebiam qualquer tipo de educação que não fosse voltada para os afazeres domésticos, ela fundou uma escola para meninas cujo programa ia além da alfabetização primária e dos bordados. Como movimento social organizado, o feminismo teria início mais de um século depois de Nísia, mas a partir da perspectiva de Duarte (2012, p. 73-4), que o compreende “como toda ação realizada por uma ou mais mulheres, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos ou a equiparação de seus direitos com os do homem”, ela pode ser considerada sua precursora legítima. Tal reconhecimento, porém, não se deu facilmente. Apesar de toda a autonomia e influência que Nísia desfrutava naquele tempo, conforme destaca Gylberto Freire (2013), ela não escapou de se tornar por fim mais uma excomungada da ortodoxia patriarcal. O próprio Freire (2013, p. 140) é bastante econômico ao se referir à participação das mulheres na cultura do século XIX e descreve Nísia como uma verdadeira exceção a confirmar a regra da inexpressividade feminina:

Da falta de feminilidade de processos – na política, na literatura, no ensino, na assistência social, em outras zonas de atividade – ressentiu-se a vida brasileira, através do esplendor e principalmente do declínio do sistema patriarcal. Só muito aos poucos é que foi saindo da pura intimidade doméstica um tipo de mulher mais instruída – um pouco de literatura, de piano, de canto, de francês, uns salpicos de ciência – para substituir a mãe ignorante e quase sem outra repercussão sobre os filhos que a sentimental, da época de patriarcalismo ortodoxo.

Nas letras, já nos fins do século XIX apareceu uma Narcisa Amália. Depois, uma Cármen Dolores. Ainda mais tarde, uma Júlia Lopes de Almeida. Antes delas, quase que só houve bacharelas medíocres, solteironas pedantes ou simplórias, uma ou outra mulher afrancesada, algumas das quais colaboradoras do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*. E assim mesmo foram raras. Nísia Floresta surgiu – repita-se – como uma exceção escandalosa.

Verdadeira machona entre as sinhazinhas dengosas do meado do século XIX. No meio dos homens a dominarem sozinhos todas as atividades extradomésticas, as próprias baronesas e viscondessas mal sabendo escrever, as senhoras mais finas soletrando apenas livros devotos e novelas que eram quase histórias do Trancoso, causa pasmo ver uma figura como a de Nísia. Ou mesmo uma mulher como a marquesa de Santos ou Da. Francisca do Rio Formoso ou Da. Joaquina do Pompeu (FREIRE, 2013, p. 140).

As mulheres que participaram da construção da nossa cultura, no entanto, não se resumiram às poucas mencionadas por Freire, e mesmo elas mereciam maior atenção do autor do que uma fala tão *en passant*, quase uma nota de rodapé, como aquelas a que as mulheres costumam ficar relegadas nos livros de história (DUARTE, 2003). Os avanços na emancipação feminina, embora lentos, aconteciam, e cada vez mais tivemos acesso a algum nível de instrução, graças principalmente a mulheres como Nísia Floresta. Retomar essas narrativas e recolocar as mulheres nos espaços que lhe são de direito, reconhecendo não só sua participação como, em alguns casos, o protagonismo no decorrer dos fatos, em oposição à clássica imagem passiva pela qual sempre foram descritas, é assumir uma nova postura de fazer histórico, finalmente inclusiva, conforme propõe Maria Izilda Matos (2000, p. 7):

Assim, procurou-se rever imagens e enraizamentos impostos pela historiografia, bem como dar visibilidade às mulheres, questionando a dimensão de exclusão a que estavam submetidas, entre outros fatores, por um discurso universal masculino. Revelarem-se novos perfis femininos, outras histórias foram contadas e outras falas recuperadas.

A essas primeiras aparições seguiu-se uma onda, de acordo com Duarte (2003, p. 156), marcada por uma intensa criação de periódicos destinados à divulgação de ideais feministas embrionários, até então abafados pela ordem patriarcal. Conforme Matos (2000, p. 29), a educação seguiu sendo a principal pauta dessas mulheres, à qual veio se juntar, com o tempo e o crescente interesse delas pela vida pública, o sufrágio universal. Periódicos como *O sexo feminino* (1873-1896), nascido em Minas Gerais pelas mãos de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, *O domingo* e *Jornal das damas*, também fundados em 1873, *Echo das damas* (1875-1885), editado por Amélia Carolina da Silva Couto no Rio de Janeiro, *A família* (1888-1897), dirigido por Josefina Álvares de Azevedo, a revista *A mensageira* (1897-1900), de São Paulo, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, *O corimbo* (1884-1944!), do Rio Grande do Sul, das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, *Escrínio*, também do Rio Grande do Sul, editado por Andradina de Oliveira compuseram um cenário construído, segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003), por “mulheres que queriam formar um movimento de opinião a favor das ideias de



libertação”. Através dos artigos escritos por essas intelectuais em seus próprios jornais, mais uma vez, era pela perspectiva das mulheres da elite que as demais tomavam contato com as ideias de igualdade e progresso que culminariam no movimento sufragista. Nascia, nesse período, a prática jornalista que seria ainda fundamental para o feminismo nas fases importantes que viriam a seguir.

Para citar apenas dois exemplos desse período, Josefina Álvares de Azevedo, dona e editora do jornal *A família*, pleiteou incansavelmente o direito da mulher à educação e com a proclamação da República esse apelo foi deslocado em parte para a luta pelo voto feminino, e *A família* acabou se tornando um dos mais importantes veículos divulgadores da causa (SCHUMAHER; BRAZIL, 2000, p. 301). Ainda, em 1890, ela escreveu e encenou, durante os trabalhos constituintes, a peça *O voto feminino*, no teatro carioca Recreio Dramático, um dos mais populares da época. Algumas décadas depois, em 1912, foi a vez de Andradina de Oliveira, fundadora do jornal *Escrínio*, publicar o polêmico romance *Divórcio?* – exatos 65 anos à frente da lei que garantiria esse direito às mulheres. Esse período de intensa circulação de periódicos e das primeiras obras contestadoras do *status quo* preparou o terreno para um momento crucial das memórias do feminismo: a criação, em 1910, do Partido Republicano Feminino e o retorno da cientista Bertha Lutz ao Brasil (PINTO, C.R., 2003, p. 18). Lutz, uma legítima representante da nossa elite, intelectual liberal e cientista como o pai, Adolfo Lutz, assumiu a liderança do movimento sufragista, aproveitando a influência da família nas mais diversas instâncias de poder para reivindicar direitos políticos para as mulheres. Como consequência da intensa campanha dirigida por ela, em 1932 um decreto-lei de Getúlio Vargas garantiu o voto feminino. Pinto, C. R. (2003, p. 14-5) descreveu o feminismo de Lutz e suas companheiras como *bem comportado*, já que, de certa forma, as mulheres criadas em meio ao poder haviam desenvolvido a sua forma de lidar com ele e de conquistar dentro dele o seu espaço, falando a mesma linguagem, ou a linguagem adequada, conforme relata Soihet (2013, p. 50-1):

Os movimentos feministas na década de 1920 marcam um momento de ruptura, não se limitando, apenas, às atitudes microscópicas, em sua maioria, taticamente levadas a efeito pelos subalternos, visando esgueirar-se furtivamente à opressão. Algumas mulheres assumem abertamente a

campanha pela obtenção de seus direitos. Organizam-se em associações, fazem pronunciamentos públicos, utilizando-se fartamente da imprensa, buscam o apoio de lideranças nos diversos campos, constituindo grupos de pressão, visando garantir apoio de parlamentares e de outras autoridades, da imprensa, da opinião pública, etc. Apesar disso, em sua maioria, buscam revestir o seu discurso de um tom moderado. Não apenas porque tenham introjetado que essa seria a forma adequada de expressão feminina, mas, igualmente, por estratégia política.

Ao mesmo tempo que essas mulheres ricas e educadas no exterior importavam os primeiros conceitos feministas europeus e norte-americanos e buscavam adaptá-los ao contexto de uma tradição cristã e moralista como a da nossa burguesia, surgia uma vertente *malcomportada*, conforme a descrição de Pinto, C. R. (2003, p. 14-5), representada por Maria Lacerda de Moura. Anarquista, Moura lançou-se à militância radical contra o fascismo e o clero (LEITE, 1996, p. 67), tendo se tornado, conforme Rago (2012) uma escritora polêmica, uma educadora libertária e uma oradora prestigiada que dedicou a vida à emancipação das mulheres pobres através da educação e da consciência sexual. Lutz e Moura haviam iniciado juntas, com a fundação da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (LIEM), em 1919, mas logo romperam por diferenças ideológicas que marcaram não só seus percursos como o do próprio feminismo: delineava-se ali o primeiro grande conflito do movimento, refletindo internamente a luta de classes instaurada no país desde sua origem.

Decerto que a essa época o movimento feminista ainda se encontrava em estado embrionário, porém conforme consideram Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1981, p. 48), “Se o movimento sufragista não se confunde com o feminismo ele foi, no entanto um movimento feminista, por denunciar a exclusão da mulher da possibilidade de participação nas decisões públicas”. Moura, por sua vez, deu um passo mais efetivo em direção à desconstrução da condição feminina, à medida que relacionava a consciência sexual à maior liberdade da mulher, principalmente no que se referia ao controle da natalidade, assunto tabu entre a alta sociedade e o meio religioso. Essa perspectiva, profundamente revolucionária, foi retomada na próxima onda do feminismo, nos anos 60, conforme explica Rago (1995/1996, p. 26):

Vale notar também que justamente este modelo da mulher-esposa dedicada-mãe higiênica, promovido pelas feministas liberais ao lado dos médicos será questionado radicalmente nos anos sessenta, especialmente pelas novas feministas das camadas médias urbanas intelectualizadas, leitoras da conhecida psicóloga Carmen da Silva e que defenderão as bandeiras libertárias do "amor livre", do "direito à maternidade voluntária", do divórcio e do aborto. Em outros termos, quarenta anos depois, as feministas rejeitarão o modelo de feminilidade promovido por suas antecessoras liberais, assumindo o discurso que as anarquistas enunciavam então e que, aliás, foi reabilitado nos anos 70 e 80.

O cenário instaurado pela situação política do Brasil dos anos 60 foi ainda mais agitado pela leitura de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, por milhares de brasileiras, alimentando a tensão já existente entre a profusão de ideias chegadas da Europa e a censura de ideias que se instalava no país. Lançado na Europa em 1949, o livro foi traduzido para o nosso português somente treze anos depois, em 1962, tendo sido, entre uma data e outra, um período decisivo para a efetivação do feminismo como um movimento social organizado pelos direitos das mulheres. A relevância do estudo realizado por Beauvoir como um dos marcos da história do feminismo no mundo se dá justamente porque a obra, conforme Marlise Míriam de Matos Almeida (1999, p. 151), “antecipa o percurso que boa parte do feminismo e dos estudos de gênero, em momentos posteriores, saberá bastante bem explorar”. Conquanto a própria Beauvoir não se declarasse feminista à época do lançamento de *O segundo sexo*, havia se proposto a pensar sobre a condição da mulher, partindo de sua própria experiência, incentivada por Sartre:

Escrito numa época de dolorosa transição e reconstrução, no pós-guerra da Europa, o livro é um grito de libertação para todas as mulheres e também para a própria Simone. Através dele é que Beauvoir vai se afirmar, de modo definitivo, como pensadora original e testemunha crítica de sua própria época; ela desafia preconceitos e trata de forma aberta e simples temáticas tabu tais como: a sexualidade na infância, a menstruação, o erotismo, o desejo e a iniciação sexual, a religiosidade repressora, a cultura de dominância masculina e machista e a desqualificação cultural da feminilidade, o sexismo na literatura, o defloramento e a brutalidade masculina na relação sexual, a virgindade, o orgasmo, o lesbianismo, a dominação masculina no casamento tradicional, a prostituição, a velhice, o suicídio, entre muitos outros (ALMEIDA, 1999, p. 147-8).

No Brasil o livro aterrissou às vésperas da ditadura e do AI-5, que proibiria sua edição e circulação, e serviu para que milhares de mulheres enxergassem que a

opressão que sofriam extravasava a conjuntura política do país. Na mesma época, Carmen da Silva foi contratada pela revista *Claudia* para assumir a já existente coluna “A arte de ser mulher”, cuja nova fase foi demarcada por um impactante texto de estreia, intitulado “A protagonista”: “Sejamos realistas e não procuremos explicações sobrenaturais para fatos naturais. Essa paz interior que lograram – uma paz animada e vibrante – só se consegue ao preço de ser protagonista e não espectador da própria existência” (SILVA, 1967, p. 5). Ana Rita Fonteles Duarte (2007, p. 198) destaca que Carmen foi contratada justamente pela necessidade de que surgisse uma nova voz para dialogar com uma mulher em plena transformação:

O momento exigia da revista poder de argumentação e conhecimento maior, para abordar assuntos relativos à mudança de comportamento. O senso comum já não dava conta da rapidez dos processos desencadeados por mudanças, na área das relações de gênero.

Em função da coluna na revista, que Carmen assinou de 1963 a 1985, a escritora chegou a receber em torno de 400 a 500 cartas de leitoras por mês, contendo todo tipo de histórias de vida, uma experiência que demarcou a sua trajetória como feminista. Para Duarte (2007, p. 216), “Carmen não chegou feminista à revista *Claudia*, mas acabou se tornando uma militante referência, através do ofício da escrita e do que este lhe proporcionou: o contato com mulheres de todas as regiões, faixas etárias e classes sociais”. A coluna mantida por Carmen representou, em verdade, uma era. Foi uma imensidão de mulheres direta e indiretamente atingidas pelas ideias feministas que a psicóloga veiculava numa linguagem capaz de falar diretamente a elas. Feito semelhante se repetiria com a chegada de Marina Colasanti à revista *Nova* e os programas de televisão de Martha Suplicy, no qual ela causava muita polêmica falando abertamente sobre sexualidade feminina. Essas três feministas tiveram papéis decisivos na história do movimento no Brasil, tanto por despertar a semente da consciência sobre a própria condição, quanto por traduzir para uma linguagem prática, acessível ao dia a dia da cidadã brasileira, o que as teóricas mais importantes estavam produzindo na academia. A herança de Carmen da Silva foi reverenciada por Rose Marie Muraro na ocasião da nomeação desta como Patrona do Feminismo Brasileiro, em 2005. Muraro foi categórica ao afirmar que

Carmen havia sido a primeira feminista do Brasil ao atuar fazendo frente à luta junto a uma imensa massa de mulheres: “Ou pré-feminista já que então a palavra era proibida. Foi minha mestra. As coisas que eu estava descobrindo, ela já estava vivendo. Se não fosse ela preparando o terreno, não teríamos conseguido o que conseguimos”<sup>16</sup>.

A atividade das feministas nos periódicos e na televisão, principalmente durante o período da ditadura, em que todos os discursos precisavam ser ressignificados, contribuiu para a formação de um novo léxico capaz de verbalizar as mulheres, o feminino, suas reivindicações. Mas esse contexto não atingiu apenas o feminismo: todas as formas de opressão que vinham se desenvolvendo em surdina e reconfigurando a estrutura das nossas relações sociais eclodiram através das perseguições, prisões, torturas, assassinatos e através da arma mais perniciosa de que a ditadura lançou mão, a censura, ocasionando a atividade de diversos movimentos sociais, ainda que atuassem sob forte repressão. Alves e Pitanguy (1981, p. 7-8) destacam os rumos das sementes que ali foram plantadas:

O feminismo ressurgiu num movimento histórico em que outros movimentos de libertação denunciavam a existência de formas de opressão que não se limitam ao econômico. Saindo de seu isolamento, rompendo seu silêncio, movimentos negros, de minorias étnicas, ecologistas, homossexuais, se organizam em torno de sua especificidade e se completam na busca da superação das desigualdades sociais. Esta complementação não implica em fusão de tais movimentos, que mantêm a sua autonomia e suas formas próprias de organização. Entretanto, não são movimentos desvinculados entre si, pois as fontes da discriminação não são isoladas. Existem, nesse sentido, conexões significativas entre tais movimentos, que se somam na busca de uma nova sociedade.

Porém a *soma* a que as autoras se referem não se estabeleceu sem conflitos, tanto entre os movimentos quanto no interior de cada um deles. No que tange ao feminismo, uma cisão — ou várias — se anunciou desde o princípio: havia mulheres brancas, negras, ricas, pobres, donas de casa, operárias, camponesas, liberais, anarquistas e, embora o movimento se propusesse a representar a todas como um grupo, o termo *mulheres* não foi suficiente para descrever as demandas de cada

---

<sup>16</sup> A HISTÓRIA e as lembranças da gaúcha precursora do feminismo no Brasil. *Caderno Donna*, Zero Hora, 3 de jan. 2010. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2010/01/a-historia-e-as-lembrancas-da-gaucha-precursora-do-feminismo-no-brasil-2763236.html>> Acesso em: 14 abr. 2015.

intersecção desses segmentos identitários, e logo as dissidências forçaram-no a se reestruturar. Além disso, as bases dos preceitos feministas vinham do ambiente que à época conseguia ser ainda mais hermético e elitista do que é hoje, o acadêmico. bell hooks ([2009, p. 2]) testemunha o percurso de dissidências que o movimento começou a trilhar:

A sororidade não poderia ser poderosa enquanto as mulheres estivessem competitivamente em guerra umas contra as outras. Visões utópicas de uma sororidade baseada unicamente na consciência da realidade de que todas as mulheres estavam, de alguma maneira, vitimadas pela dominação masculina começaram a ser rompidas por discussões de classe e raça.

A respeito do cenário brasileiro, Funck (2011) recorre a uma mirada retrospectiva da sua própria história no GT Mulher e Literatura para pensar a construção do feminismo, que passou necessariamente pela revisão do conceito de mulher, porém agora como base do sujeito feminista. Conforme a autora, à época da fundação do GT, em 1985, “sabia-se muito bem o que era uma mulher. Ou pelo menos assim se pensava”, e sua autocrítica relata o processo em que elas se encontravam de adaptação das teorias importadas do estrangeiro durante seus doutorados e viagens para participação em seminários. Elas, as acadêmicas, as teóricas feministas, que em alguns aspectos replicavam o modelo androcêntrico:

De qualquer forma, parece-me que não é leviano afirmar que a mulher éramos nós – acadêmicas brasileiras, na maioria brancas, heterossexuais e de classe média. Tínhamos lido *O segundo sexo* e *A mística feminina*, e agora vituperávamos, com Kate Millet, Shulamith Firestone e Robin Morgan, contra um abstrato e universalizado regime patriarcal que nos excluía ou diminuía na instituição literária e nos oprimia na sociedade. Ao mesmo tempo aprendíamos, com Adrienne Rich, Sandra Gilbert, Susan Gubar e Elaine Showalter entre tantas outras, a importância do resgate e do revisionismo. E muito fizemos, sim, em nome dessa “mulher” com quem nos identificávamos (FUNCK, 2011, p. 65-6).

Mas o que pode ter acontecido durante o percurso para que a autora use no passado os verbos ser e identificar? A mulher mudou nessas três últimas décadas? Ou mudaram os modos de enxergá-la, os instrumentos de análise, o próprio *modus operandi* da crítica feminista? Funck (2011, p. 66) avalia que “a experiência e a identidade – que detonaram nossa inspiração para empreender uma crítica literária

feminista logo se mostraram bastante frágeis”, e destaca, assim como Rago (1998), a intervenção determinante que significou a leitura da historiadora americana Joan Scott<sup>17</sup>, que desconstruiu a autoridade da experiência ao afirmar que “a experiência é um processo que transforma em subjetivas relações que são, em verdade, sociais e históricas – e, portanto, contingentes”.

O despertar das feministas para o lugar de fala da outra no feminismo passa pelo risco ao qual se refere Judith Butler (1998, p. 23) de que “na luta pela emancipação e democratização podemos adotar os modelos de dominação pelos quais fomos oprimidas, não percebendo que um modo da dominação funcionar é mediante a regulação e produção de sujeitos”. Para ela, é determinante compreender por meios de que exclusões o sujeito feminista foi construído, sendo essa uma pergunta mais apropriada do que simplesmente querer definir uma identidade fixa para esse sujeito. Ao descrever-se como mulher branca, heterossexual e de classe média trabalhando exclusivamente, à época, ao lado de outras mulheres brancas, heterossexuais e de classe média, no interior de uma pesquisa de perspectiva feminista que se pretendia democrática, Funck (2011, p. 66) é capaz de identificar ao mesmo tempo uma ausência e uma falha que foram em algum momento constitutivas tanto do movimento quanto das perspectivas individuais das feministas: “Assim, ao ser afirmada, minha experiência como mulher necessariamente exclui outras experiências de ‘mulheridade’, universalizando o particular e generalizando o local”. A longa citação de Butler (1998, p. 23-5), que transcrevo a seguir, descreve o modo como essa tensão sempre latente resulta numa força reativa cujo potencial urge ser aproveitado como uma vantagem:

Eu diria que qualquer esforço para dar conteúdo universal ou específico à categoria mulheres, supondo-se que essa garantia de solidariedade é exigida de antemão, produzirá necessariamente facções e que a “identidade” como ponto de partida jamais se sustenta como base sólida de um movimento político feminista. As categorias de identidade nunca são meramente descritivas, mas sempre normativas e como tal, exclusivistas. Isso não quer dizer que o termo “mulheres” não deva ser usado, ou que devemos anunciar a morte da categoria. Ao contrário, se o feminismo pressupõe que “mulheres” designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação.

---

<sup>17</sup> Funck cita aqui o artigo da autora intitulado “Experiência” (SCOTT, 1999).

Eu diria que os rachas entre as mulheres a respeito do conteúdo do termo devem ser preservados e valorizados, que esses rachas constantes devem ser afirmados como o fundamento infundado da teoria feminista. Desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar sua utilização, mas, ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir.

A favor da desconstrução afirmada por Butler, as mulheres negras realizaram a grande ruptura – necessária – no interior de um feminismo ainda não tão democrático quanto era entendido por suas fundadoras e deram início ao feminismo negro. Conforme a autora, “No começo da década de 1980, o ‘nós’ feminista foi atacado com justiça pelas mulheres de cor que diziam que aquele “nós” era invariavelmente branco e que em vez de solidificar o movimento, era a própria fonte de uma dolorosa divisão” (BUTLER, 1998, p. 24). Tratava-se de uma minoria organizando-se dentro da minoria, como descreve Jarid Arraes ([2014]), a fim de suprir as ausências e as falhas dos dois movimentos, o negro e o feminismo, nos quais as mulheres negras buscavam representação e encontravam apenas em parte, visto que precisavam enfrentar o sexismo no primeiro, e o racismo no segundo. Em relação ao feminismo, Arraes ([2014]) avalia que não levar em conta as especificidades dos determinados grupos que o compõem configura-se em omissão:

Isso acontece porque há a tendência de englobar as mulheres a partir de uma única característica em comum: o gênero. Supondo que todas passam pelos mesmos problemas e desejam as mesmas coisas, o Feminismo que não se atenta para as especificidades de cada grupo feminino acaba atuando sob omissão, muitas vezes deliberada. As necessidades das mulheres negras são muito peculiares e sem que seja feita uma profunda análise do racismo brasileiro, é impossível atender às urgências do grupo.

Nesse artigo publicado na revista *Fórum*, Arraes destaca uma discussão recente no país como ilustração da necessidade do feminismo negro: a PEC 66, que garante os direitos das empregadas domésticas, foi aprovada apenas no ano de 2013. Tendo em vista que a maioria das empregadas domésticas brasileiras sejam mulheres negras, essa é uma pauta específica, à medida que, além do prejuízo dos direitos trabalhistas, esteja em jogo uma série de discriminações advindas da imagem estereotipada sobre a qual se construiu essa profissão, intimamente relacionada à



escrava mucama de tempos atrás. Além disso, em qualquer profissão, como a autora demonstra através de dados de pesquisas institucionais do IBGE, IPEA e OIT, “Enquanto mulheres brancas lutam para que seus salários (média de R\$ 797,00) sejam equiparados aos salários dos homens brancos (média de R\$ 1.278,00), as mulheres negras recebem ainda menos (média de R\$ 436,00)” ([ARRAES, 2014]). Ainda, como aponta Mara Gomes ([2013]), as mulheres negras e pobres são as principais vítimas da ilegalidade do aborto: “são essas mulheres que por não terem dinheiro buscam apoio em clínicas clandestinas mais baratas, precárias e com falta de higiene”.

A sexualidade das mulheres negras também se configura num tema peculiar do feminismo negro, por ter sido desde sempre representada em nossa cultura como sinônimo para sexo primitivo e libidinoso, pecado carnal do qual os homens brancos não podiam desfrutar com suas virtuosas esposas brancas. As visitas do sinhô à senzala, no período colonial brasileiro, foram atualizadas na modernidade para o livre acesso, dos patrões e de seus filhos adolescentes, ao quarto da empregada, assim como o corpo nu da mulata encarna o símbolo máximo do nosso Carnaval. A ditadura da beleza dispõe de perversidades específicas na opressão às mulheres negras, perpetuando indefinidamente um léxico maquiavélico de expressões que seguem como padrão o valor estético dos brancos: que negra bonita; é negra, mas tem expressões delicadas; é negra de cabelo bom. Complementando o rol de formas discriminatórias específicas, as meninas negras não contam com modelos de mulheres negras na mídia que escapem dos estereótipos da empregada doméstica e da mulata sensual. As raras que conseguem distinguir-se têm recebido reações as mais brutalmente misóginas e racistas, como observamos acontecer há pouco tempo com a atriz Taís Araújo e a jornalista Maria Júlia Coutinho, que se destacam na mídia pelas carreiras de sucesso e como exemplo de mulheres *poderosas*. Ambas não se calaram diante das manifestações e fizeram repercutir sua indignação pelo meio social, delineando uma ruptura ao diagnóstico de hooks (1995, p. 470):

A insistência cultural em que as negras sejam encaradas como empregadas domésticas independentemente de nosso status no trabalho ou carreira assim como a aceitação passiva desses papéis pelas negras talvez sejam o maior fator a impedir que mais negras escolham tornar-se intelectuais.

A agenda do feminismo negro é imensa e complexa, e se diferencia do feminismo *branco* a partir da história individual de seus sujeitos. Lélia Gonzalez, grande referência da área, embora tenha se tornado doutora universitária e tenha sido uma das primeiras intelectuais negras do país, não teve uma origem diferente da maioria dos negros brasileiros, conforme ela relatou em entrevista para *O Pasquim*, em 1968:

Quando criança, eu fui babá de filhinho de madame, você sabe que criança negra começa a trabalhar muito cedo. Teve um diretor do Flamengo que queria que eu fosse para casa dele ser uma empregadinha, daquelas que viram cria da casa. Eu reagi muito contra isso então o pessoal terminou me trazendo de volta para casa<sup>18</sup>.

Gonzalez foi a grande responsável pela abertura do diálogo entre os movimentos negro e feminista. Ela foi a voz negra do jornal *Mulherio*, publicado entre 1981 e 1988, periódico feminista que tratava de temas considerados tabus como a legalização do aborto e o planejamento familiar, e também uma das conselheiras editoriais, ao lado de Adélia Borges, Carmem Barroso, Carmem da Silva, Heleieth Saffioti, Maria Rita Kehl, Ruth Cardoso, Maria Carneiro da Cunha, Elizabeth Lobo e Lucia Castello Branco. O relato de Gonzalez, em entrevista ao Jornal MNU<sup>19</sup>, publicação do Movimento Negro Unificado, testemunha a dificuldade, para uma mulher negra, em participar de um feminismo que não incluía a questão racial entre suas prioridades, visto que havia um discurso discriminatório institucionalizado dentro do movimento, o qual considerava as mulheres negras agressivas e “criadoras de caso”. Foi num encontro de feministas realizado na Bolívia ainda nos anos 80 que Gonzalez relata pela primeira vez ter encontrado *eco* às suas reivindicações: “uma maturidade por parte do movimento, no sentido de parar e refletir sobre as questões que a gente coloca enquanto mulher negra, a dimensão racial que está presente em tudo e você não pode fingir que ela não existe”. A experiência de Gonzalez condiz com a que hooks (2015, p. 204) viveu nos Estados Unidos:

<sup>18</sup> Entrevista concedida aos jornalistas de *O Pasquim*, n. 871, em de março de 1986. cf. SANTOS (2013).

<sup>19</sup> ENTREVISTA Lélia Gonzalez. Jornal do MNU, n. 19, p. 8-9, mai.-jun.-jul., de 1991.

Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/wp-content/uploads/2013/07/entrevista-lelia-mnu.pdf>> Acesso em: 12 mar. 2015.

Quando participei de grupos feministas, descobri que as mulheres brancas adotavam uma atitude condescendente em relação a mim e outras participantes não brancas. A condescendência que elas dirigiam a mulheres negras era um dos meios que empregavam para nos lembrar de que o movimento de mulheres era “delas” – que podíamos participar porque elas nos permitiam, até mesmo incentivaram; afinal, éramos necessárias para legitimar o processo. Elas não nos viam como iguais, não nos tratavam como iguais. E, embora esperassem que fornecêssemos relatos em primeira mão da experiência negra, achavam que era papel delas decidir se essas experiências eram autênticas.

Em sua obra, Gonzalez (1984, p. 224) identificou o “duplo fenômeno do racismo e do sexismo” que decai sobre as mulheres negras, configurando uma categoria peculiar de violência: “Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular”. Os efeitos dessa dupla discriminação também foram descritos por Sueli Carneiro ([2003]) numa fala de grande impacto, em que ela se apropria do discurso feminista tradicional e subverte-o, dando-nos a medida do *tornar-se* mulher negra em nosso meio social:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. (...)

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca.

Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: “Exige-se boa aparência”.

Quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão, de que mulher estamos falando? Fazemos parte de um contingente de mulheres originárias de uma cultura que não tem Adão. Originárias de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo, esse também um alienígena para a nossa cultura.

Fica explícito, no trecho, o *modus operandi* de um discurso que ao se propor universal em relação ao sujeito mulheres acabou por encerrar as mulheres negras do

seu lado de fora. Essa *falha* já havia sido apontada em 1851, nos Estados Unidos, pela escrava liberta e oradora abolicionista Sojourner Truth, que proferiu o discurso “Eu não sou uma mulher?” durante a Women’s Rights Convention em Akron, Ohio. As falas de Truth e Carneiro, separadas por mais de 150 anos, se postas lado a lado, revelam que o tempo passa muito lentamente para as mulheres negras. Eis um trecho de Truth:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem — desde que eu tivesse oportunidade para isso — e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?<sup>20</sup>

Assim, com a tarefa de vencer uma dupla discriminação, o feminismo negro vem “enegrecendo, de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro” ([CARNEIRO, 2003]), e ainda, legitimando a necessidade premente de as mulheres negras organizarem-se num movimento à parte, mesmo que isso tenha significado, como descreveu Butler, uma facção do sujeito feminista, o que, ao contrário de enfraquecê-lo, tem justamente colaborado com sua emancipação. Nesse sentido, hooks (2015, p. 194) tece uma severa crítica a outro texto que, a exemplo de *O segundo sexo*, é considerado um dos fundadores do feminismo, principalmente em sua vertente americana, *A mística feminina*, de Betty Friedan:

Problemas e dilemas específicos de donas de casa brancas da classe privilegiada eram preocupações reais, merecedores de atenção e transformação, mas não eram preocupações políticas urgentes da maioria das mulheres, mais preocupadas com a sobrevivência econômica, a

---

<sup>20</sup>EU não sou uma mulher. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afroamericanos/sojourner-truth/22661-e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth>> Acesso em: 17 de nov. 2015.

discriminação étnica e racial etc. Quando Friedan escreveu *A mística feminina*, mais de um terço de todas as mulheres estava na força de trabalho. Embora muitas desejassem ser donas de casa, apenas as que tinham tempo livre e dinheiro realmente podiam moldar suas identidades segundo o modelo da mística feminina.

Expressa-se, na fala de hooks, o contradiscurso de um feminismo que se originou cego à diversidade de seus sujeitos. Assim, na esteira do modelo do feminismo negro, as mulheres lésbicas e trans, tampouco acolhidas em suas demandas específicas e claramente discriminadas, desenvolveram percursos à parte do movimento hegemônico, interseccionando o movimento no que poderia ser considerada a sua vertente pós-moderna. Interessante observar, no caso das lésbicas, que, para o senso comum, ser feminista sempre significou ser lésbica — consequência do olhar estereotipado e redutor cultivado com esmero pela sociedade em geral e alimentado surpreendentemente pela própria esquerda machista<sup>21</sup>, a ponto de não raro as próprias feministas heterossexuais temerem a associação. Dessa forma, a luta das lésbicas é também legitimar suas demandas específicas, visto que enfrentam discriminação dentro do próprio movimento LGBTQI, em que os homens gays são responsáveis por comandar as ações, já que, como relata Patricia Lessa (2008, p. 304), “a homossexualidade não suprime a assimetria de poder entre homens e mulheres, que é uma característica mais ampla da sociedade fundada em bases patriarcais”. Invisibilizadas no interior dos movimentos feminista, gay e negro, foi preciso estabelecer a independência da identidade lésbica, a qual, conforme Gláucia Almeida e Maria Luiza Heilbron (2008, p. 235), politicamente reconstruída, “reclama espaço, um nicho privilegiado de exercício de poder, nas organizações e grupos de lésbicas e nas entidades aglutinadoras destes grupos. Ela é, pois, o lócus de práticas articulatórias complexas e incessantes”.

O silenciamento da identidade lésbica se refere diretamente à nebulosidade com a qual sempre foi acobertada a sexualidade feminina. Também, e talvez principalmente, a resistência da sociedade advenha do fato de o homem estar radicalmente excluído desse universo, o que levou Monique Wittig (2010, p. 43) a

---

<sup>21</sup> O estudo de Rachel Soihet que destaquei anteriormente, “Zombaria como arma antifeminista” (2013), analisa a profícua contribuição dos membros do periódico *O Pasquim* para a consolidação da imagem da feminista como sinônimo de mulher feia, mal amada, mal comida, solteirona, rancorosa e machona.

afirmar que a lesbiana não é uma mulher, já que a mulher inserida numa sociedade patriarcal, como vimos, é definida por uma relação social específica com um homem. A consequência da discursivização da ausência do falo é um posicionamento político vigoroso, já que as lesbianas se movimentam num espaço privilegiado para a reflexão e a transformação da estrutura patriarcal. Foi, inclusive, através de uma escritora lesbiana, Cassandra Rios, que as personagens femininas da ficção puderam exercer livremente sua sexualidade, segundo Maria da Glória de Castro (2008, p. 57) “construindo um duplo desvio: o sexo por prazer e o sexo sem fins procriativos”. Tachada de pornografia pela crítica, certamente por conta dessa transgressão, a literatura de Cassandra foi uma das mais consumidas de sua época e foi, ao mesmo tempo, excluída do cânone literário.

O desafio de alcançar uma unidade não excludente e fortalecida para resistir torna-se ainda mais complexo quando se relaciona à comunidade transexual. A essas pessoas, além da violência física traduzida pelos altos índices de agressões graves e homicídios, é dirigida uma violência estrutural que traduz impunemente o preconceito generalizado da sociedade. Aline Freitas, cujo “Ensaio de construção do pensamento transfeminista” ([2005]) é considerado o precursor do transfeminismo no Brasil, descreve alguns itens que dão conta de ilustrar a discriminação infligida pela própria estrutura social:

A dificuldade de conseguir trabalho: entregar um documento com um nome em um gênero e apresentar documentos com nome em outro gênero já implica num constrangimento logo no momento que uma pessoa trans passa por uma entrevista de emprego.

Acesso à saúde: entrar num consultório médico e ser chamado publicamente pelo nome de registro expõe a pessoa trans numa situação vexaminosa. Esse desrespeito afasta nossa população do atendimento médico, fora o despreparo dos profissionais, tanto dos serviços públicos quanto particulares, em lidar com as necessidades básicas de saúde que, além do básico, ainda necessita de acompanhamento adequado, com intervenções corporais como hormonização ou eventualmente cirúrgicas.

A penalização da discriminação: pessoas trans foram quase sempre segregadas dos espaços públicos e, mesmo morando na maior cidade do país, vejo com frequência casos de discriminação em escolas, shopping centers, casas noturnas ou outros tipos de violência cotidiana. (...)

Sistema educacional: é frequente a situação de estudantes trans, ainda jovens, se descobrindo, cheios de medos e inseguranças tendo que enfrentar a sociabilidade na escola onde o maior problema na maioria dos casos está nos professores e na direção. Isso vai desde o desrespeito ao nome social do/da estudante durante a chamada até o uso dos banheiros. (...)

Sendo as mulheres transexuais em sua maioria pobres e prostitutas, justamente pela impossibilidade de obterem empregos formais, encontra-se entre elas as maiores estatísticas de suicídio e internações por tentativa de suicídio. No feminismo, as transexuais constituem um grande desafio, já que feministas radicais, que reivindicam a volta do determinismo biológico para categorizar mulheres, não as consideram parte do grupo e, logo, não legitimam suas demandas. A respeito desse impasse, Jaqueline Gomes de Jesus e Hailey Alves (2010, p. 14) consideram que o feminismo transgênero se origina de uma crítica das mulheres transexuais à falha identificada no feminismo “em reconhecer plenamente o gênero como uma categoria distinta da de sexo e mais importante do que esta para o entendimento dos corpos e das relações sociais entre homens e mulheres”. Sendo que hoje o gênero é a principal categoria de análise para as teorias feministas e *queer*, além de uma de suas principais conquistas no sentido de uma transformação dos estudos acadêmicos, e que teóricas como Judith Butler dirigem sua atenção justamente para a comunidade trans a fim de comprovar o caráter performativo do gênero — assim como do sexo —, é de se estranhar que certos preconceitos se perpetuem nas entranhas de um movimento a princípio libertário.

Na cultura popular a imagem das pessoas trans tampouco colabora com a superação do conservadorismo. Embora muito comum no cinema e na televisão, em que ressurgem ciclicamente nas produções, a personagem trans é quase sempre explorada num viés cômico ou tragicômico, salvo raras exceções baseadas em biografias reais, como o filme *Madame Satã*. Os transexuais e os travestis foram ícones do nosso carnaval, nos anos 80 e 90 pós-repressão, época de um país mais explicitamente liberado, do qual Roberta Close foi um símbolo sexual revelador dos fetiches de uma sociedade reprimida. Na literatura, no entanto, circulam num espaço restrito. Nas últimas décadas, personagens de sexualidade ambígua atuaram em obras que de alguma forma receberam destaque da mídia, como Shirley Marlone de *Deixei ele lá e vim*, romance de Elvira Vigna publicado pela Companhia das Letras em 2006, que pode se tratar de uma transexual, mas a ideia da autora parece ser mesmo desconstruir a necessidade de definições, como analisa Adelaide Calhman de Miranda (2008, p. 49-50):

É esse ser abjeto, ilegítimo e externo a qualquer significação, que comprova a existência de uma materialidade residual ao processo de materialização dos corpos. É a operação de delimitação que qualifica os “corpos que importam” e aqueles que são excluídos da significação, opacos à representação. Esses últimos são simultaneamente resíduos indesejáveis e condição de possibilidade dessa operação. Mas os excluídos resistem a esse processo, como faz Shirley por meio de várias estratégias.

Em 2010, Joca Reiners Terron recebeu o Prêmio Machado de Assis por *Do fundo do poço se vê a lua*, publicado pela Companhia das Letras. No romance, o personagem Wilson, irmão gêmeo de Willian, opõe-se ao irmão violento e masculino transformando-se gradativamente – e não sem muito sofrimento – na mulher que mais idolatra, Cleópatra, a da versão interpretada no cinema por Elisabeth Taylor. Em 2014, Alexandre Vidal Porto lançou *Sergio Y. vai à América*, em que um psiquiatra trata o paciente Sergio por um ano sem saber que ele era transexual, até que descobre que ele se mudou para Nova York, realizou a cirurgia de mudança de sexo e foi brutalmente assassinado, dando início a uma dança das cadeiras de identidades sexuais. O romance recebeu o Prêmio Paraná de Literatura em 2012 e foi posteriormente publicado pela Companhia das Letras. O interesse das grandes editoras por esses personagens e a incidência de premiações para essas narrativas revela uma perspectiva de evolução em relação ao preconceito, resta descobrir se o mesmo ocorre com o transexual no papel de sujeito produtor de cultura, o escritor. São muitas as camadas do preconceito interiorizado na formação da nossa cultura, e tanto a diversidade de sujeitos quanto a pulverização dos movimentos sociais atestam isso. Num país marcado historicamente pela discriminação, o feminismo e todas as vertentes que dele se originam são instrumentos destacados para uma verdadeira mudança, que se efetiva no dia a dia dos movimentos de resistência. Sendo assim, o feminismo só sobrevive até hoje como um importante – e necessário – movimento social porque aprendeu com a sua própria história que não é possível unificar os sujeitos que se propõe a representar; muito antes é preciso que se fragmente em feminismos capazes de respeitar a diversidade que lhe é constitutiva. Para os críticos do movimento, a pulverização significa a sua principal fraqueza, e para as ativistas, a sua arma mais poderosa, visto que potencializa o alcance de cada



vez mais focos de discriminação. A esse respeito, Claudia de Lima Costa (2002, p. 59) afirma:

Já foi amplamente discutido na literatura que o feminismo nos dias atuais passou a incorporar uma extensa gama de discursos diversificados, resultando em uma grande variedade de feminismos. Contudo, como argumentei anteriormente, essa heterogeneidade interna não fragmentou nem enfraqueceu a importância política do feminismo, pois ela traz em seu bojo a necessidade de construção de articulações entre as diversificadas posições de sujeito, o que por sua vez compõe a força específica do feminismo diante dos outros movimentos ou discursos sociais.

Atualmente, o feminismo é reivindicado por mulheres de todos os cantos do mundo, que vivenciam as mais diversas e impensáveis situações de opressão, e principalmente nos países mais atingidos pela desigualdade elas não se absterem de interseccionarem sua luta à luta da sua nação, bem como de apontarem os pontos nevrálgicos de cada cultura responsáveis por potencializar a discriminação contra as mulheres. Conforme afirma Sarti (2004, p. 44), “As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá o significado”. É na esteira dos estudos pós-coloniais, que permitiram o ingresso, na academia e na posição de sujeitos ativos na produção do conhecimento, daqueles que foram sempre o objeto passivo do olhar estrangeiro, leia-se do homem eurocêntrico, que as feministas descoloniais assumiram a voz das mulheres que vivem em países periféricos às culturas dominantes e a responsabilidade por contribuir com o desenvolvimento de uma nova práxis, rompendo e reformulando a geografia cultural que parecia determinada pela lógica hegemônica, unilateral e radicalmente exclusiva. Simone Pereira Schmidt (2015, p. 493) enumera os pressupostos sob os quais as feministas descoloniais vêm atuando:

Podemos assim dizer que, por meio de ferramentas teórico-políticas como o conceito de interseccionalidade, o feminismo em perspectiva pós-colonial (ou descolonial, seguindo a contribuição de estudiosos latino-americanos que propõem esse conceito como alternativa ao que consideram um excessivo alargamento conceitual do pós-colonial, bem como um acento predominantemente ‘anglocêntrico’ em suas formulações, convocando-nos a ‘desaprender’ a razão imperial/colonial em que nosso imaginário foi forjado) vem revelar algumas das complexas permanências da situação

colonial no mapa das relações contemporâneas, especialmente no que se refere ao caráter sexualizado/gendrado/racializado do sujeito feminino, periférico e subalterno. A opção descolonial – que denuncia as operações de exclusão, silenciamento e desempoderamento que estruturaram a vida social, política, e econômica e também o imaginário da chamada modernidade ocidental – atua no sentido de fazer soar algumas vozes que enunciam o que ficou por dizer; aquilo que povoa e apaga o silêncio de séculos.

Ainda, o feminismo descolonial, de acordo com Funck (2014, p. 26), se propõe a revisar os conceitos e a teoria formulada pelo feminismo clássico assim como dar um passo à frente na produção de uma nova teoria, sob o ponto de vista subalternizado, que recupera, entre outras questões, “o legado crítico das mulheres afrodescendentes e indígenas”. Dessa forma, apresenta-se como a criação de um espaço de “resistência do feminismo ao próprio feminismo” (FUNCK, 2014) e irrompe constituído pela América Latina, o Oriente Médio e a África, tendo como expoentes mulheres latino-americanas, entre elas a argentina María Lugones, a porto-riquenha Yuderkys Espinoza, a mexicana Karina Ochoa, a guatemalteca Gladys Tzul Tzul e a boliviana Julieta Paredes. Essas feministas representam o nascimento de uma nova perspectiva teórica, a qual surpreendentemente não inclui nenhum nome de origem europeia ou norte-americana, o que, diga-se de passagem, representa uma grata surpresa, assim definida por Funck (2014, p. 23): “O que um grupo de pensadoras e ativistas latino-americanas está propondo – e de forma bastante veemente – é que passemos a pensar a partir do hemisfério sul, de nossas experiências nativas e colonizadas”.

É um novo momento para o feminismo, que adentra o século XXI redefinindo não só as fronteiras territoriais, mas as epistemológicas que por séculos detiveram todas as definições. Redefinir fronteiras representa dispor da definição de liberdade, pois se alteram os espaços possíveis de trânsito, amplia-se a capacidade de comunicação, promove-se a experiência da alteridade antes obstruída pela invisibilidade imposta a todas as margens de todos os mapas. E no campo da literatura, são essas possibilidades de devir que gostaríamos de ver representadas na literatura de autoria feminina, novos sujeitos contornados pela liberdade, ou conforme preconiza Swain (2014, p. 36), “Sujeitos de linguagem, de ação, de invenção de si mesmas, eixo de criação de novas imagens e representações sociais do humano,

estes são os caminhos da liberdade, pois não há liberdade fora de práticas de liberdade”.

A partir da fala de Swain retomo o mote desta tese, que é também pensar o trabalho das escritoras como colaboração ou não ao processo de emancipação das mulheres. Swain coloca a criação no patamar de uma prática de liberdade. Representar-se livre, dessa forma, ou em processo de liberdade, é um instrumento de poder do qual dispõem as escritoras, manifesto na atividade criativa, tendo em vista o efeito dessa representação sobre as leitoras e a sociedade e que só pode nascer do conhecimento da própria história da literatura, ao se dar ouvidos aos seus silêncios. Silêncios recolhidos, por exemplo, pela vultosa pesquisa coordenada por Zahidé Lupinacci Muzart, a qual resultou na obra dividida em três volumes *Escritoras Brasileiras do Século XIX*<sup>22</sup>, publicada pela Editora Mulheres. Lá estão algumas vozes silenciadas pelos discursos hegemônicos reproduzidos nas escolas e universidades, revisitadas por pesquisadoras de todo o Brasil, que nos oferecem a chance — preciosa — de retomar linhagens esmaecidas. Nesse sentido, Muzart afirma não reivindicar um lugar no cânone para as escritoras obscurecidas pelo machismo predominante no campo literário, embora desconfie dos critérios que garantiram a sua exclusão. A pesquisa, para a autora, garantiu a visibilidade: “mostrar que elas existiram, que se rebelaram contra o papel ‘natural’ que lhes foi sempre assinalado — o do confinamento à vida doméstica — e desejaram ter suas vozes ouvidas” (MUZART, 1999, p. 19). Simone Pereira Schmidt e Tânia Regina Oliveira Ramos (2001), colaboradoras do projeto, descrevem o envolvimento pessoal despertado durante a manipulação de uma história que se refere a elas também: “O desejo de organizar e classificar essas escritoras que foram esquecidas, ou antes ignoradas, leva-nos a refazer uma outra tradição literária. Aquela que as inclui e nos deve incluir”. Rita Teresinha Schmidt, que também compõe o quadro de pesquisadoras envolvidas no projeto, articula a importância do trabalho de resgate da autoria feminina não só para a atualização do discurso histórico, preenchendo as lacunas que têm tornado sua estrutura cada vez mais frágil e a ponto de ruir, mas também em

---

<sup>22</sup> O volume I foi publicado em 1999, o volume II em 2004, e o volume III em 2009, todos pela parceria entre a Editora Mulheres e a EDUNISC.

função de uma perspectiva futura de transformação dos critérios de valor que levam ao estabelecimento do cânone literário. A autora não se abstém de apontar a violência simbólica imposta ao legado da autoria feminina pelos mecanismos de controle da instituição literária, que atendem a critérios discriminatórios e homogeneizantes de valor estético:

No Brasil, o descobrimento de um acervo significativo de obras esquecidas em bibliotecas públicas e particulares tem gerado discussões acirradas sobre os mecanismos de controle da instituição literária e a violência simbólica do sistema de representações processada pela narrativa das histórias da literatura que manteve e mantém a invisibilidade dessa produção, como se a autoria feminina não tivesse existido. No âmbito das discussões sobre a legitimidade de pesquisas envolvidas com o resgate de textos do passado, a questão do valor estético não raro é invocada como uma estratégia a serviço de uma definição de literatura cujo contexto institucional pressupõe uma homogeneidade de meio, de classe, de formação, de pertença, de competência, de conhecimento e de tradição, inscrita com valor de “verdade”, em cujo horizonte a pretensão de resgate de textos do século XIX constitui uma suposta barbárie, um gesto contra a literatura. Se valor estético se define em termos de composição artística cujo reconhecimento depende de um gosto formado a priori, pode se perguntar sobre o processo de formação do gosto para se apreender as condições sociais de possibilidade que permitem a sua naturalização como consenso e norma (SCHMIDT, R. T., 2012, p. 65).

À parte a extensão e magnitude do trabalho idealizado por Muzart, nem as três mil páginas de *Escritoras Brasileiras do Século XIX* podem reparar o dano que um *esquecimento* desse porte causou à formação da nossa cultura: gerações de mulheres se formaram sem encontrar representação nas estantes das livrarias, a não ser através da figura da musa ou de perfis femininos estereotipados e sempre coadjuvantes, estabelecendo assim uma hegemonia de homens ativos e mulheres passivas no campo da criação, que muitas escritoras assimilaram como o modelo ideal. A transformação esperada dos filtros que regulam os valores estéticos das obras que compõem o cânone passa pelo questionamento desconstrutivista elaborado por Muzart (1999, p. 21), o qual precisa ser levado em consideração principalmente no momento da elaboração dos currículos escolares e universitários: “Por que estudar sempre os mesmos? Por que trilhar os mesmos caminhos? Como saber se elas não eram boas se ninguém as leu? E como saber se existiram se ninguém as cita nas histórias da literatura?” Desconstruir os próprios preconceitos arraigados antes de

propor a mudança do mundo é uma boa forma de reabilitar o olhar para a capacidade de enxergar formas *outras* de expressão, ou seja, de se surpreender.

Como exemplo da atuação dos mecanismos de controle da instituição literária e da violência simbólica dos sistemas de representações referidos por Schmidt R. T., gostaria de apresentar um breve histórico da saga das escritoras para obter representação dentro de uma instituição que, por força de resistência, acabou se estabelecendo como uma das mais misóginas do país, a Academia Brasileira de Letras. Os apagamentos impostos às escritoras nos 118 anos de história da instituição de alguma forma ficaram registrados em seus discursos de posse, seja pelo que expressaram, seja pelo que calaram. À época das primeiras reuniões dos escritores que confabulavam para a criação da Academia Brasileira de Letras, que se deu no ano de 1897, Júlia Lopes de Almeida era uma integrante ativa do grupo, na posição de autora de uma obra consistente e reconhecida entre o público. Conforme afirma Magali Gouveia Engel (2009, p. 27), o universo intelectual da época era “predominante, mas não exclusivamente masculino”, e a participação ativa de Júlia na imprensa, além da publicação de romances, novelas, contos, textos dirigidos para o ensino das crianças e para a educação das moças, colaboravam para o seu sucesso e a *naturalização* da presença feminina nesse meio. Assim mesmo, foi excluída das atas da fundação e tampouco teve direito a assumir uma cadeira, sob a justificativa de que o modelo da academia francesa, seguido à risca pela brasileira, admitia apenas a presença do sexo masculino entre os imortais (FANINI, 2009, p. 329). A cadeira que deveria ser de Julia foi então destinada a Filinto de Almeida, marido da escritora e escritor de menor importância, que ficou conhecido como o acadêmico-consorte. Schmidt R. T. (2000, p. 91) dá a medida do esforço empenhado no processo de apagamento que tratou de manter a obra de Julia, nas suas palavras, fora do cânone e fora da história:

Julia Lopes de Almeida atuou por mais de quarenta anos na vida literária carioca, do final de século XIX às primeiras duas décadas do século XX. Foi patrona da Academia Carioca de Letras, militou no Congresso Feminista presidido por Berta Lutz e participou da fundação da Academia Brasileira de Letras, para a qual foi indicada. Por pertencer ao gênero feminino, sua indicação, no entanto, não foi homologada, tendo sido eleito seu marido, o também escritor Filinto de Almeida. Autora de artigos em jornais e inúmeras revistas da época (*A Semana, O Paiz, Gazeta de Notícias, Revista do Brasil*),

contos, comédias e romances, Julia Lopes teve muitos de seus romances reeditados e esgotados, verdadeiros sucessos editoriais em sua época. Contudo, seu nome permanece silenciado na historiografia literária brasileira, muito embora comentários críticos elogiosos tenham aparecido em ensaios de críticos como José Veríssimo, Temístocles Linhares, Lúcia Miguel Pereira, e Antonio Austregésilo, e a autora tenha sido comparada a Eça de Queiroz e Machado de Assis.

Julia nunca se manifestou sobre o assunto, em concordância com uma decisão injusta, mas que talvez, dado o contexto, tenha soado como natural para todos, inclusive para ela. Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p. 76) descreve como prudente a atitude da escritora:

Dizem que D. Júlia, assim como suas contemporâneas, não haveria protestado por sua extrema modéstia ou por ter preferido que tal honra recaísse em seu marido. Uma posição, no mínimo prudente, em uma época em que as mulheres eram admitidas excepcionalmente – e pela porta dos fundos – em concertos e espetáculos públicos, como comprovam as normas do Clube Beethoven, do qual Machado de Assis era membro diretor, ou eram ridicularizadas quando se aventuravam a exercer profissões liberais como bem exemplifica a peça *As doutoras*, encenada em 1889, do acadêmico França Jr. Provavelmente, por saber reconhecer, agradecida, a *expertise* com que D. Júlia soube ser, em vida, “a sombra por trás da cadeira número três”, a Academia, depois de sua morte, não poupou homenagens e testemunhos de apreço a “seu enorme valor literário”.

Depois de sua morte significa um período de quase quarenta anos após a fundação da ABL e também o tempo que a instituição precisou para reconhecer, *in memoriam*, a importância de Julia Lopes de Almeida para a história da literatura brasileira. Trabalho de reparação mais significativo do que homenagens e testemunhos tem realizado a Editora Mulheres ao reeditar com esmero a obra da escritora, trazendo à tona para a contemporaneidade seu talento esquecido ou, conforme Schmidt R. T., (2000, p. 89), “aquilo que a memória recalcou”. A exclusão de Júlia da fundação da Academia é um exemplo claro do recalque a que Schmidt R. T., se refere, o qual talvez ainda não tenha sido superado de todo pela própria instituição, como veremos agora. Transcorridos trinta anos da sua fundação e da exclusão de Julia, a Academia sofreu a primeira tentativa de *invasão* feminina: em 1930 Amélia Bevilacqua candidatou-se oficialmente, apoiada pelo marido Clóvis Bevilacqua, um dos acadêmicos fundadores. Os imortais seguiram agarrados à interpretação ortodoxa do termo brasileiros, constante do Regimento Interno, que,

segundo Hollanda (1992, p. 76), “desafiou as regras mais elementares da concordância gramatical”. Por outro lado, Hollanda (1992, p. 83) infere certa culpa à agressividade de Amélia ao não aceitar a negativa da ABL e insistir em estender o embate a uma discussão nacional:

Dona Amélia comprou uma briga pública com a Academia, que terminou por alijar seu marido Clóvis Bevilacqua do convívio dos acadêmicos por querer – ou ser convencido a – impor a candidatura da esposa a seus pares. Sua campanha foi tomada como bandeira pela imprensa e pelos grupos feministas e considerada extremamente incômoda e mesmo agressiva pelos acadêmicos. Muitos acadêmicos colocavam em questão a qualidade literária da obra de Amélia, mas o debate ficou em torno do “erro antipático” contido no artigo 2 dos estatuto da ABL.

O fato é que Amélia terminou perdendo o prestígio que adquirira com suas várias publicações e com os elogios de Silvio Romero a seu livro *Provocações e debates*, e acabou sendo considerada uma figura bizarra com fama de desequilibrada ou mesmo louca.

De qualquer forma, desequilibrada ou louca, Amélia flagrou a Academia em pleno processo de apagamento da sua existência como escritora, convocando-a ao ostracismo, e, diante da ameaça, reuniu toda a documentação referente ao caso no livro *A Academia Brasileira de Letras e Amélia Bevilacqua: documentos histórico-literários*. Mais que um protesto, a obra permanece como um registro histórico de grande importância, pois, conforme relata Michele Asmar Fanini (2010a, p. 159), nenhuma documentação produzida pela própria ABL, como as atas das reuniões, menciona a tentativa de candidatura de Amélia: “não fosse a iniciativa da escritora em registrar o episódio e publicá-lo, dele não restariam mais do que silêncios, vazios, lacunas – e muitos poderiam apostar piamente em sua inexistência”. A Academia começava a se tornar uma especialista em apagar histórias, em vez de conservá-las.

É possível, ao avaliarmos deste momento posterior, que os rumos da nossa literatura tivessem sido outros se os comportamentos das escritoras em geral tendessem mais para amélias do que para júlias, entretanto o contexto não era nada recíproco às manifestações femininas e poucas tinham a mesma condição e respaldo de Amélia. À época, mesmo que a saga da poeta tenha tomado proporções públicas, e alguns intelectuais, escritores e jornalistas tenham se posicionado a seu favor na mídia, dentre eles até alguns membros da ABL, o debate não resultou positivo para

ela, sendo que opiniões como a de Constâncio Alves definiram a questão por mais quarenta anos: “A igreja tem seus conventos. Nuns estão os frades, noutros estão as freiras. Ninguém briga pela seleção. É natural. Lá, as religiosas trabalham pela glória de Deus; as nossas escritoras podem também, na sua academia, trabalhar pela glória das letras” (FANINI, 2010b, p. 21).

Novo *atentado* aos estatutos a instituição sofreria em 1970, com a candidatura de Dinah Silveira de Queiroz, que portava todas as credenciais necessárias para honrar a imortalidade, inclusive o primeiro Prêmio Machado de Assis concedido a uma mulher, pela própria ABL, em 1954; uma obra monumental, que incluía os romances *Floradas da serra* (1939) e *A muralha* (1954); e o apoio do Itamarati. Conforme Fanini (2009, p. 240): “Isto tudo nos leva a arriscar que a escritora esperasse não encontrar na ABL qualquer restrição à sua candidatura, muito embora, para sua surpresa, viu sua intenção esfumaçar-se”. Dinah, no entanto, não desistiu diante da primeira negativa e decidiu dar início a uma campanha que durou mais de sete anos e culminou, não no seu ingresso, mas no de Rachel de Queiroz, em 1977. Sobre a luta empenhada por Dinah, Hollanda (1992, p. 80) afirma que o objetivo da escritora era mesmo a abertura das portas para as mulheres e, para atingi-lo, ela encampou a candidatura de Rachel. Dessa forma, a abertura finalmente se deu através da proposta de reforma do regimento, apresentada por Oswaldo Orico, mobilizado pela campanha de Dinah. Ainda conforme Hollanda (1992), o próximo desafio que a ABL enfrentaria seria decidir com que roupa Rachel iria à cerimônia de posse, já que estava impedida de usar o fardão, vestimenta exclusivamente masculina.

Sobre os bastidores dessa verdadeira corrida ao posto de primeira mulher a ser imortalizada, Fanini (2010b) destaca que em 5 de agosto de 1977 o *Correio Brasiliense* publicou a matéria “Dinah: o fim de uma discriminação” ao lado da notícia da posse de Rachel. A autora, no entanto, discorda da manchete veiculada: “não parecemos estar diante do ‘fim de uma discriminação’, justamente porque o ingresso de Rachel de Queiroz se nos afigura como uma espécie de casuísmo” (FANINI, 2010b, p. 351). A autora era grande amiga da maior parte dos acadêmicos e outros escritores influentes do período, sendo uma unanimidade entre todos. Dinah candidatou-se novamente em 1979, mas perdeu para Pontes de Miranda, que por sua



vez havia perdido para Rachel. Incansável, ela candidatou-se mais uma vez no ano seguinte, quando finalmente obteve uma cadeira, transformando-se na segunda mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Saudou, em seu discurso de posse, Osvaldo Orico, o importante apoiador da causa: “Meu tão saudoso Osvaldo Orico estimulou-me, dizendo-me que me apoiaria integralmente – o que fez – com elegância e fidelidade até a revogação do impedimento da entrada de escritoras na Academia”<sup>23</sup>. Essa, no entanto, foi uma de suas últimas realizações: Dinah faleceu em novembro de 1982. Restou do episódio, de acordo com a observação dos dados levantados por Fanini (2010b), a sensação amarga de que em nenhum momento houve a intenção de abrir as portas para as mulheres, e sim para Rachel.

Rachel de Queiroz, a grande pioneira, publicara aos dezenove anos o romance *O quinze*, ambientado na luta do povo nordestino contra a seca. Sua aparição foi exaltada pelos grandes escritores da época, que não disfarçaram a surpresa diante da magnitude de seu texto, inesperada para uma mulher, como expressou Graciliano Ramos:

Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural (DUARTE, 1997, p. 59<sup>24</sup>).

Rachel não foi responsável apenas por escrever um romance de sucesso imediato e estrondoso, ela deu protagonismo à especificidade do sofrimento das mulheres em meio aos cenários de miséria e injustiça social que contemplou em sua obra. Coelho (2002, p. 552) destaca o papel da personagem feminina em *O quinze*:

A nova visão e nova linguagem surgem com *O quinze*. Seu despojamento verbal, sua palavra seivosa, sua contenção emotiva e ausência de sentimentalismo foram, de imediato, os elementos que tornaram mais contundentes as denúncias contidas em sua efabulação: a trágica exploração

<sup>23</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Dinah Silveira de Queiroz. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-posse>> Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>24</sup> Referência da obra citada: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1980.

do homem pelo homem (agravada pela inclemência da natureza) e a dos preconceitos empedrados na sociedade patriarcal, principalmente os que subalternizavam a mulher em relação ao homem, aprisionando-a na dualidade de faces reciprocamente exclusivas (rainha do lar ou amante) e impedindo sua liberdade de escolha e ação, dentro de seu meio ou nação.

Embora a trajetória política permeada por contradições, em que consta uma prisão acusada por comunismo e o trabalho posterior junto ao partido ARENA, Duarte (2003, p. 164) afirma a importância de Rachel como uma mulher que transgrediu as barreiras do gênero nos diferentes espaços em que atuou: “Como outras mulheres, Rachel colocou-se na vanguarda de sua época ao penetrar no mundo das letras, na redação dos jornais e na célula partidária, espaços entranhadamente masculinos”. Holanda (1992, p. 84), por sua vez, também destaca a forma individual de feminismo<sup>25</sup> que acredita ter sido praticado pela escritora, apesar de algumas vezes Rachel ter se manifestado avessa ao movimento:

Através de uma rara disciplina literária, trabalhava uma linguagem adversa aos impulsos ornamentais, mais afeita ao substantivo que ao adjetivo, fugindo não só do padrão dos literatos da época, mas, principalmente do que era considerado como “literatura feminina”. Por sua vez, seus romances, ao contrário da maior parte de suas contemporâneas militantes, desenharam as personagens femininas mais fortes e revolucionárias do período, colocando em pauta temas como a profissionalização da mulher, os constrangimentos do casamento, a liberdade sexual e mesmo o aborto, no melhor estilo da pauta feminista da época. Digamos, uma forma individual de feminismo, dividido entre a questão social mais geral e o horror ao mundo circunscrito do espaço doméstico reservado às mulheres e às escritoras.

Embora Rachel não tenha relacionado seu ingresso na Academia à questão da misoginia institucionalizada, foi inevitável que o feito de Rachel se transformasse

---

<sup>25</sup> Heloísa Buarque de Holanda discorre sobre o paradoxo entre a postura emancipadora de Rachel e o obscurecimento que a crítica literária impôs à obra da escritora também no artigo “O ethos Rachel”, publicado na sua página pessoal. Do texto, destaco o questionamento de Holanda a respeito desse silenciamento: “Guiada por uma enorme curiosidade, leio a obra de Rachel de um só fôlego. Surpreendo-me com a qualidade técnica e artística de seu texto (como eu, há tantos anos no magistério, ainda não havia oferecido um curso monográfico sobre Rachel de Queiróz?). Espanto-me com o perfil audaciosíssimo de suas personagens femininas, com a dicção radicalmente feminista de seus escritos (por que Rachel não é o objeto de pesquisa, por excelência, dos GTs de estudos de gênero?). Fico intrigada com a presença contundente da política e do compromisso com a transformação social como cenário privilegiado de seus romances (como interpretar esse dado com um cuidado maior?)”. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-ethos-rachel/>> Acesso em: 6 dez. 2015.

numa vitória para todas as mulheres, celebrada pelo movimento feminista. Nélida Piñon, em entrevista, relata que compareceu à cerimônia de posse e relembra seu desconcerto diante de um discurso que ignorou completamente os 80 anos de silêncio que precederam aquele dia. Sem colocar em discussão os méritos da grande escritora que foi Queiroz, Piñon não se exime de pontuar que certas lacunas dos salões da ABL ficaram ainda mais evidentes ao não serem pronunciadas pela precursora:

[...] eu fiquei decepcionada com o discurso dela, porque a Rachel não era feminista, ela não tinha a noção histórica do papel da mulher na sociedade, e ela entra justamente por isso. Eu acho que a Rachel entra na Academia, e não Dinah, porque Dinah desenvolve um papel político, e Rachel não. Rachel era aliada do mundo masculino, não que eu não seja, ou Dinah não seja, mas é que ela era no sentido de olhar com uma certa indiferença uma conquista dessa natureza. Ela é aceita com naturalidade porque ela é apoiada por seus grandes amigos homens e grandes escritores, como ela também era (FANINI, 2010b, p. 361).

Após o ingresso de Queiroz, seguido pelo de Dinah, Lygia Fagundes Telles tomou posse de sua cadeira em 1985. Mesmo sem nenhuma polêmica em torno de sua candidatura, Lygia enfim realizou o aguardado ato inaugural em honra às mulheres, proferindo um discurso que transbordou o protocolo, no qual não se referiu apenas à linhagem de escritores que a precedeu na cadeira, mas também à linhagem de escritoras que a precederam na instituição: “antes de a Academia Francesa de Letras, que foi nosso modelo, receber Marquerite Yourcenar<sup>26</sup>, esta Academia Brasileira de Letras teve o *beau geste* de abrir suas portas para Rachel de Queiroz. Em seguida, para Dinah” (FANINI, 2010b, p. 154-5). Na ocasião da posse de Lygia, no entanto, quase tão interessante quanto destacar sua fala, é analisar o discurso de recepção proferido por Eduardo Portella, que resguarda um resistente e indisfarçável ranço da instituição contra a abertura para as escritoras:

---

<sup>26</sup> Marguerite Yourcenar foi a primeira mulher a ingressar na Academia de Letras Francesa, em 1980, ainda depois da conquista brasileira. A justificativa da ABL em não receber mulheres foi, durante oitenta anos, a manutenção do modelo francês.

A Academia Brasileira de Letras, a Casa de Machado de Assis, recebe hoje uma escritora, um escritor – a escritora Lygia Fagundes Telles. Quando digo escritor quero ressaltar um traço peculiar, uma condição insubstituível, um sentido específico<sup>27</sup>.

A fala do escritor suscita um inevitável questionamento: que sentido específico o masculino revela que o feminino não? A justificativa de Eduardo para reincidir no termo escritor, em sua forma masculina, remete àquelas definições do dicionário, em que o masculino significa invariavelmente o universal, e confronta diretamente o posicionamento de Lygia. Fanini (2010c, p. 145) ressalta a ruptura de perspectiva que a escritora impôs, visto que seu ingresso “não veio desacompanhado de uma profunda consciência, revelada pela escritora, acerca do significado histórico da presença feminina em agremiações do gênero, para uma sociedade com pronunciado lastro ‘androcêntrico’”. Tal consciência constituiu também o projeto literário de Lygia, que em meio à ditadura iniciou a construção de uma obra marcada pelo protagonismo feminino e pela temática subjetiva relacionada às mulheres: os mitos da beleza e da juventude, a sexualidade difusa, os conflitos entre o ambiente doméstico e a rua, as relações antagônicas entre mães e filhas, a amizade feminina, o papel da mulher no interior de relacionamentos fracassados, a busca pelo equilíbrio pessoal tendo como cenário um Brasil esfacelado. É latente, no entanto, o caráter elitista da obra da escritora, que se confunde com o do próprio feminismo em suas origens, ao dialogar quase exclusivamente com as mulheres brancas das classes mais altas. Lygia revelou a consciência desse fato ao relatar o encontro com Simone de Beauvoir, no Brasil, em 1960, quando a francesa a interpelou a respeito da situação da mulher diante do cenário da modernização da cultura. A resposta de Telles (1997, p. 59-60) veio numa reflexão posterior:

Se me libertei mais do que o próprio País, foi simplesmente porque a libertação individual era mais fácil. Um dia o País tiraria do episódio histórico todas as consequências. [Simone de Beauvoir] Quis saber em que medida a modernização da cultura teria contribuído para a valorização da mulher no seu ofício. Hoje, teria lhe dado uma resposta através de uma ideia

---

<sup>27</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Disponível em:  
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=13437&sid=273>>  
Acesso: 23 abr. 2015.

de Paulo Emílio Salles Gomes e que parte do princípio de que no nosso século a modernização em geral só modernizou a burguesia.

A história do feminismo é emblemática da dificuldade que temos em nos relacionar com a alteridade, mesmo sob o princípio de compartilharmos um mesmo gênero, uma mesma atividade, uma mesma luta. A mulher que emerge da obra de Lygia não é todas as mulheres, nem a isso se pretende, embora compreenda uma perspectiva feminista ao dar voz à determinada mulher, que, mesmo numa classe privilegiada, enfrenta discriminação. Em algum momento da carreira, Lygia afirmou que nenhuma mudança jamais teria sido possível sem a revolução feminista; para ela, “Apesar de todos os equívocos e deformações decorrentes de qualquer revolução, o desafio feito ao universo feminino amadureceu e explodiu inadiável. Inevitável” (TELLES, 1997, p. 62). Sendo assim, percebo que há uma decisão embutida na escrita, na escolha por se dirigir a uma mulher com a qual a escritora se identificava diretamente, o que me impele a pensar nas opções descartadas, que se mantiveram confundidas às entrelinhas do texto, em estado de latência.

Em 1989 a quarta mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras foi Nélida Piñon, que se autodefiniu uma brasileira recente<sup>28</sup>. Não à toa, à época e ainda hoje é uma escritora mais reconhecida internacionalmente do que entre os brasileiros, tendo recebido prêmios importantes como o Príncipe de Astúrias, na Espanha, e o Juan Rulfo, do México. O discurso de posse da cadeira proferido por Piñon não mencionou o fato de ter sido apenas a quarta mulher numa história de 90 anos da instituição, porém em 1996 ela foi eleita sua primeira presidenta. Nessa ocasião, sim, seu discurso de posse revelou uma postura mais feminista ao se demarcar, antes de tudo, mulher:

É como mulher, escritora, cidadã brasileira que hoje, com a ajuda de Deus, dos brasileiros amantes das causas nobres, dos membros desta Casa que, libertos de preconceitos, confiaram na minha condição feminina, assumo, comovida, a Presidência da Academia Brasileira de Letras<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Nélida Piñon. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=13474&sid=290>> Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>29</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Nélida Piñon na Presidência. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8319&sid=290>>

É interessante colocar lado a lado aos discursos de Nélida a crítica que posteriormente ela teceu ao discurso da pioneira Rachel de Queiroz, reclamando o feminismo que ela mesma não atribuiu à sua primeira fala na Academia. A relação de Piñon com a questão de gênero foi de certa forma descrita por ela na autobiografia *Coração andarilho* (2009), em que ela sublinha enfaticamente que desconheceu o preconceito em sua criação e em sua carreira. A família, principalmente o avô, parece tê-la criado para que se transformasse um dia na grande escritora que efetivamente é. São marcantes as referências à casa familiar, espaço das memórias mais antigas, da fantasia livre, da formação estética acurada, dos conflitos de identidade próprios da grei imigrante, os quais, antes de resultarem em trauma ou desterro, colaboraram com a construção de um eu cindido entre o apego às raízes familiares e a liberdade de não pertencer a lugar algum, esta uma característica pouco comum às mulheres de sua geração.

Desde o princípio Piñon teve as chaves do famoso teto todo seu, sem o qual, conforme observou Virginia Woolf, as mulheres poucas chances tinham de exercer o ofício de escritoras. Ela é, conforme Naomi Moniz (1997, p. 99), uma “*odd woman out*, que não pode ser enquadrada em nenhum grupo em particular. Tanto no espírito quanto no tom o seu percurso (e projeto literário) antecipa ou é contemporâneo à linha francesa, principalmente em seus primeiros livros”. Em sua obra, conforme observa Eurídice Figueiredo (2013, p. 144), “ela criou tanto personagens femininas extremamente livres e até rebeldes, como Esperança, de *A república dos sonhos* (1984), quanto personagens dependentes de seus maridos, como no conto ‘I Love my husband’, do livro *O calor das coisas* (1980)”, dando voz, assim, às mais diversas facetas do feminino. Atualmente, apesar de ter apresentado uma postura reformulada, consolidada no discurso de posse da presidência e na crítica à Rachel de Queiroz, Piñon resguarda a literatura no campo idílico da neutralidade, conforme entrevista que concedeu em 2010 para a revista *Pesquisa*:

O que eu sempre critico é quando dizem “literatura feminina”, porque isso é um horror. Eu acho que existe a grande literatura, a boa literatura, e sendo feita por mulher, uma literatura que poderá registrar tonalidades femininas, de uma mulher, como também poderá registrar toques masculinos, fortes, contundentes, nessa mesma mulher. Eu acho que as vozes se confundem e

pode haver uma voz muito forte num livro de mulher que revele essas percepções femininas. Acho natural que possa parecer que a mulher não é criadora, porque foi discriminada ao longo de milênios. Isso você guarda no seu coração, nos intestinos, no inconsciente remoto, são traços da sua natureza dominada. Se você for uma escritora forte, tem que ser crítica, irônica, do que nos tocou como mulheres. É como num escritor negro: você vai ver nele até mais do que numa escritora mulher os traços da escravidão que ele sofreu e que não podia aceitar de modo algum. São traços de ressentimento, de nostalgia de um passado que elas não tiveram, de uma sensibilidade que domina os mistérios do seu gênero ou de sua origem social. Agora, mulher na literatura houve muitas, mas não tantas como poderia ter havido se ela tivesse tido acesso ao conhecimento. A mulher é um ser absolutamente recente na cultura, mas esse fato não significa que ela não interferiu ao longo dos séculos no processo criador, pois foi uma formadora de opinião dos escritores, dos homens, que ouviram seus suspiros, seus gritos, seus prazeres. A mulher foi dona dos sentimentos mais vitais da humanidade. [...] Então, a mulher esteve presente nas grandes criações e por isso ela poderia, sim, exigir coautoria<sup>30</sup>.

A fala de Piñon é ambígua a respeito do rechaço à ideia de uma especificidade textual e reflete a tensão entre os discursos: descarta a ideia de uma literatura feminina limitada a uma essência, mas afirma a herança da discriminação que carregamos e que temos como obrigação conhecer e criticar. Ela relaciona a mulher ao negro, e ambos a uma memória inevitável, de quem um dia foi escravo. Ressalta, ainda, o papel subalterno que coube à mulher na formação da cultura, o de coautora. Piñon, de certa forma, nega o sexo do texto, mas reconhece o da autora no nível da perspectiva social.

Em 2001, Zélia Gattai, aos 85 anos de idade, inaugura o novo século como a quinta mulher na ABL, assumindo a cadeira que o marido Jorge Amado ocupara até a morte, naquele mesmo ano. Zélia silenciou a respeito de Jorge ter sido um influente incentivador da abertura da casa às mulheres e do fato de ela mesma finalmente usufruir dos resultados da causa à qual o marido fora engajado, e em seu discurso tratou de apenas homenagear longamente a convivência do emblemático casal. Embora autora de uma imensa obra memorialística e dona de uma carreira independente à do marido, certamente merecedora da vaga que passava a ocupar, seu ingresso ficou vinculado a uma suposta homenagem da Academia a Jorge, conforme aponta Fanini (2009, p. 294):

---

<sup>30</sup> NÉLIDA Piñon: um coração andarilho. Entrevista realizada por Carlos Haag em setembro de 2010. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/02/n%C3%A9lida-pi%C3%B1on-um-cora%C3%A7%C3%A3o-andarilho/>> Acesso em: 17 mai. 2015.

Outra questão que deve ser levantada, e que parece se contrapor aos argumentos dos acadêmicos que buscavam, com insistência, desatrelar a eleição de Zélia Gattai da ideia de “herança” e “favorecimento”, diz respeito ao fato de que, durante esses longos quarenta anos que Jorge Amado frequentou a ABL, o nome de Zélia não chegou a ser cogitado para integrar o quadro de imortais.

(Talvez, em meio aos imortais, um novo século não signifique a necessidade de um novo tempo.) Ana Maria Machado, por sua vez, retoma em 2003 o tema das mulheres, linhagens e heranças, tecendo, no discurso de posse, uma homenagem não apenas aos grandes escritores e escritoras que a precederam, mas também às mulheres comuns que de alguma forma participaram da luta pela emancipação feminina, como as próprias avós, uma delas, a paterna, que Machado definiu como rebelde, manteve uma coluna num jornal, em que anonimamente defendia o voto feminino e os direitos das mulheres, tendo sido uma grande inspiração para a neta escritora:

Quem sabe se a garra que constituiu o primeiro fio que me trouxe aqui não terá vindo justamente daí – da força com que minha avó Neném desejava as conquistas femininas, numa época em que mulher não podia nem ao menos estudar latim e grego e assim era impedida de ler os clássicos...<sup>31</sup>

Depois de Machado, em 2009, Cleonice Berardinelli, professora e crítica literária, tomou posse na sétima cadeira até então destinada às mulheres. Seu discurso foi bastante protocolar, e entre uma e outra lembrança mais pessoal vinculada à carreira, revela que teve de pedir permissão ao marido para seguir trabalhando após o casamento: “‘Acho que devemos definir o que você aceitará que eu continue a fazer daqui em diante’. Me respondeu que não gostaria que eu continuasse a dar aulas no ensino secundário. Continuei: ‘E a Faculdade? ‘A Faculdade é sua vida’”<sup>32</sup>. Eram os então já longínquos anos 20, começo do século passado, e as mulheres sequer sonhavam-se imortais.

---

<sup>31</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Ana Maria Machado. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=135&sid=92>> Acesso em: 12 jan. 2015.

<sup>32</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Cleonice Berardinelli. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=14963&sid=973>> Acesso em: 12 jan. 2015.



Finalmente, em 2013, Rosiska Darcy de Oliveira, uma das grandes líderes do movimento feminista brasileiro, realizou nos salões da ABL um discurso<sup>33</sup> mais politizado que literário, o qual iniciou destacando o fato histórico que aquele momento significava: “pela primeira vez uma mulher, a presidente Ana Maria Machado, dá posse a outra mulher”. As homenagens de Oliveira foram dirigidas às mulheres que marcaram sua trajetória, tanto as ficcionais, como a boneca de pano Emília – “Com ela eu disse adeus às meninas exemplares. Emília ensinou às meninas da minha geração o sagrado direito à malcriação, à afirmação da vontade e à defesa de ideias próprias” – como as reais, como Simone de Beauvoir – “Emília abriu caminho para a entrada triunfal em minha adolescência de Simone de Beauvoir, fascinante personagem de si mesma que, em *Memórias de uma moça bem comportada*, escreveu: ‘A liberdade comanda, ela não obedece’”. Sobre o impacto causado pela obra mais importante de Beauvoir, *O segundo sexo*, Oliveira dedicou uma frase que compreende o percurso que tenho traçado nesta tese: “partiu o século ao meio, convidando as mulheres de minha geração à inédita autoria do feminino”. Mais do que compreender o que é uma mulher, uma feminista ou uma escritora, assumir a autoria do feminino, o protagonismo ao qual conclamou Carmen da Silva em sua primeira coluna na revista *Claudia*, na literatura e também na vida, é o grande passo adiante nessa jornada.

A linhagem que persegui aqui não iniciou em Julia Lopes de Almeida, mas tem nela sua representante fundadora. O que teria dito Julia em seu discurso de posse? Esses 118 anos significaram um período ainda maior para as escritoras. Desde o silêncio inicial, como moiras a tecerem destinos, elas foram traçando sob o signo da subjetividade os caminhos da criação feminina, assumindo ou não uma especificidade para essa autoria, e isso, em verdade, pouco importa. São as marcas do lugar de fala que se fazem cada vez mais presentes, aquelas que emergem de um tornar-se mulher escritora num país latino-americano, em eterno desenvolvimento, majoritariamente católico, absolutamente machista. Oliveira, como vimos, ainda é apenas a oitava mulher em mais de um século de história da, ao que tudo leva a crer,

---

<sup>33</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Rosiska Darcy de Oliveira. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=14963&sid=973>> Acesso em: 12 jan. 2015.

irredutível casa de Machado de Assis. Diante dessa saga ainda sem um final feliz para nós, registro a resposta de Clarice Lispector para a pergunta de Ziraldo a respeito do ingresso das mulheres na ABL, feita numa entrevista para *O Pasquim*, ainda um ano antes de Queiroz ser empossada: “pouco me interessa”, respondeu ela, do alto do seu verbo que era de nascença livre. Talvez ainda tenhamos o que aprender com Lispector, além da capacidade de criar uma linguagem outra, se a que está aí não é suficiente para dizer de nós, também a hora de perder o interesse pelo que está irreversivelmente atrelado ao conservadorismo e abrir novos espaços. A literatura se impõe muitas vezes como o campo bélico em que as mulheres entram em conflito com as matrizes mais conservadoras da sociedade, aquelas guardiãs do cânone, da arte e do universal, que nesse campo da cultura resistem, das mais variadas e sorrateiras formas, à legitimação definitiva da autoria feminina. Daí a importância de aceitarmos o convite de Beauvoir e ressignificar o feminino através da autoria, porque definir-se autora é protagonizar: além de escrever, *é escrever*.

Conceição Evaristo cunhou o termo “escre(vivência)” como metáfora para uma obra construída da matéria memorialística que transcende a sua própria experiência como mulher brasileira negra e pobre e incorre na transmissão geracional dessa mesma condição. A escre(vivência), para a escritora, se realiza sob a dupla face<sup>34</sup> da etnia e do gênero:

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2004, p. 6).

A autorrepresentação, nesse caso, torna-se, além da escre(vivência), a sobrevivência dessas mulheres enquanto sujeitos de uma sociedade que teima em

---

<sup>34</sup> Bárbara Araújo Machado (2014, p. 32-3), em sua pesquisa de mestrado sobre a obra de Conceição Evaristo, expande o conceito para uma tripla face: etnia, gênero e classe.

asfixiá-las em estereótipos que justifiquem sua própria exclusão. Evaristo aponta esse processo na literatura que através dos tempos caracteriza as mulheres negras por uma animalidade que ela ilustra com os exemplos de Bertoleza, “que morre focinhando”, de Rita Baiana, cuja “sexualidade perigosa [...] macula a família portuguesa”; de Gabriela, “mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais” – todas personagens clássicas da literatura brasileira, não coincidentemente de autoria masculina. Na contemporaneidade, nesse sentido, os avanços são mínimos, basta assistir as novelas televisivas ou acessar qualquer meio de comunicação durante a época de carnaval. Conforme inferimos da afirmação de bell hooks (1995, p. 469), esse não é um ponto nevrálgico apenas da cultura brasileira: “As representações globais das negras nos meios de comunicação de massa contemporâneos continuam a nos identificar como mais sexuais como aberrações primitivas descontroladas”. Evaristo (2004, p. 2) aponta outros desdobramentos das representações da mulher negra ainda serem ancoradas no passado escravo: ela nunca é representada como musa ou heroína romântica, ainda que essas representações não sejam relevantes mesmo para a mulher branca, e jamais representada no perfil da mulher-mãe. bell hooks (1995, p. 469) atenta para que, quando isso acontece, através do estereótipo da mãe preta, ainda assim “essa imagem registra a presença feminina negra como significada pelo corpo, neste caso a construção de mulher como mãe peito amamentando e sustentando a vida de outros”. É no sentido de desconstrução desses estereótipos que a escre(vivência) cunhada por Evaristo desdobra a autoria feminina para um novo nível de posicionamento político, à medida que se propõe, no processo de reparação da narrativa histórica, a impulsionar vozes que urgem manifestar sua existência.

É pertinente, sobre o tema da escre(vivência), revisitar o texto clássico de Marina Colasanti, intitulado “Por que nos perguntam se existimos”, no qual ela discorre a respeito do reiterado questionamento feito às escritoras a respeito da existência ou não da escrita feminina: “Apesar de tudo o que já dissemos, continuam questionando nosso fazer literário exatamente da mesma maneira, com a mesma insistência, com idênticas palavras. Como se nada tivéssemos dito”. Todo o texto se dirige não a responder a questão, mas a desconstruí-la, já que, para Colasanti, o erro

não está na pergunta. Para ela, questionar uma escritora a respeito da escrita feminina significa o mesmo que questionar uma mulher quanto a sua própria existência:

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém – indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssona – quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista (COLASANTI, 1997, p. 37).

Não fosse o trabalho que as críticas feministas têm empenhado em pesquisas de resgate, talvez a autoria feminina não existisse mesmo, soterrada pela História, trancafiada em gavetas, disfarçada em pseudônimos, ignorada pela crítica hegemônica mesmo estando em todas as vitrines de todas as livrarias. Um estranho caso de invisibilidade de algo que sempre esteve lá, basta pensarmos em Júlia Lopes de Almeida e também na trajetória da ABL. Colasanti (1997, p. 37) considera a pergunta maquiavélica: “Que digam elas próprias se classificam seu trabalho como feminino, ou não”, sendo que o feminino é sempre desde saída taxado num sentido pejorativo, uma literatura tantas vezes chamada de mulherzinha, e dessa forma, que autora declararia a própria obra menor?

Muitas escritoras então, buscando evitar o risco de desvalorização ao declarar feminina a sua própria escrita, preferem negar qualquer possibilidade de gênero no texto, e se refugiam no território neutro de uma utópica androginia. [...] Já não podemos ignorar que na nossa sociedade, quando os sexos são apenas um, esse um é masculino. E excludente (COLASANTI, 1997, p. 37-8).

Enfrentar a pergunta, devolvê-la em vez de seguir tentando respondê-la, ao que parece, sempre em vão, é uma atitude de resistência. Para Colasanti, a tentativa de silenciamento da expressão feminina foi um instrumento de controle, pois produzir literatura é desenvolver uma voz própria, e voz é poder: “Literatura – reconhecível como tal – implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido”

(COLASANTI, 1997, p. 41). A lógica é mesmo maquiavélica: após séculos de reprodução de um sistema androcêntrico que excluiu a mulher do cânone e da história, questionar se a escrita feminina existe é garantir a persistência das incertezas que diluem a força da mulher como sujeito criador. Sendo assim:

Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida estará sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a literatura das mulheres, estará suspensa, no limbo, num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não escrita. Mas, sobretudo, estará num espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só pode ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente localizado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino (COLASANTI, 1997, p. 37).

Um decalque é uma forma vil de imitação, é retrazar o que já está feito. A mesma lógica masculina que definiu a mulher como uma costela de Adão desconsidera como literatura aquela literatura que não reproduz o seu modelo *ipsis litteris*. Porém se aquele pedaço arrancado do corpo do homem nunca foi uma mulher, já que não nascemos mulheres, uma literatura que pretende copiar a outra não pode ser literatura, e dificilmente se tornará uma. A inscrição de um texto na definição de literatura depende do que ele imprime de autêntico nesse universo que preexiste a ele, e não que ele deva contar histórias originais, porém cada narrativa é única. O feminino não se define feminino apenas por estar apartado do masculino, embora a lógica binária recorra com frequência a esse ardil para explicá-lo, e acaba por encerrar o próprio masculino dentro de um limite estreito e desnecessário, regido pela compulsória oposição ao feminino. O problema para a manutenção desse sistema é que o feminino, em plena ebulição de sua diversidade, torna-se um ponto de referência cada vez mais instável. Conforme Rago (1998, p. 93) analisa, a resistência do masculino à dissolução das próprias fronteiras que criou vai sempre acarretar numa perda para toda a estrutura social:

[...] foi-se tornando claro que as mulheres têm leituras do mundo bastante diferenciadas das dos homens, que agenciam o espaço de outra maneira, que o recortam a partir de uma perspectiva particular e que não tínhamos até então instrumentos conceituais para nos reportarmos a essas diferenciações. Ao mesmo tempo, parece-me um grande avanço podermos abrir novos espaços para a emergência de temas não pensados, de campos não problematizados, de novas formas de construção das relações sociais não imaginadas pelo universo masculino. Sem incorrer na ilusão de que as mulheres vêm libertar o mundo, acredito que a pluralização possibilitada

pela negociação entre os gêneros é fundamental não só para a construção de um novo pacto ético, mas para a própria construção de um ser humano menos fragmentado entre um lado supostamente masculino, ativo e racional e outro feminino, passivo e emocional. A superação da lógica binária contida na proposta da análise relacional do gênero, nessa direção, é fundamental para que se construa um novo olhar aberto às diferenças.

Uma escritora é um sujeito do mundo determinado por sua situação, ela fala inevitavelmente de seu lugar específico, constituído por atravessamentos diversos, muito além do sexo biológico: etnia, geolocalização, religião, classe social e todas as especificidades dos sujeitos passíveis de serem manipuladas pelas relações de poder. A contemporaneidade vem retomando como um valor positivo, ou *necessário*, que esses atravessamentos se reflitam no texto; a crítica que atua sob a perspectiva dos estudos culturais exalta as vozes que insurgem das margens para assumir seus espaços representacionais. A escrita pós-colonial, a escrita de fronteira, a escrita das periferias, a escrita da experiência, do contraste, a escrita do outro, enfim, transformou-se num critério de valor que não intenciona a exclusão, antes redefine os limites da literatura, expandindo-os. Nesse sentido, é interessante observar que as escritoras negras parecem não demonstrar o mesmo *pudor* que as brancas para demarcar o gênero, da mesma forma que o fazem em relação à etnia. Essa comparação está na fala de Piñon a respeito da literatura feminina, quando ela afirma que veremos num escritor negro, muito mais do que na escritora mulher, “os traços da escravidão que ele sofreu e que não podia aceitar de modo algum”. E na escritora negra poderemos verificar não só a resistência ao racismo quanto ao sexismo, a dupla face da discriminação que a oprime. A escre(vivência) de Evaristo é, portanto, uma oposição direta ao por que nos perguntam se existimos de Colasanti, já que não deixa espaço para dúvidas, e aponta também para a dificuldade que as mulheres – brancas – têm em colocar-se como sujeito, como o outro do homem, conforme Beauvoir havia discutido em *O segundo sexo*. Para a francesa, “Os proletários dizem ‘nós’. Os negros também. Apresentando-se como sujeitos, eles transformam em ‘outros’ os burgueses, os brancos. As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem ‘nós’” (BEAUVOIR, 1970, p. 13). Ao mesmo tempo em que revela o assujeitamento das mulheres, Beauvoir (1970, p. 13) denuncia a falta de solidariedade entre elas: “Burguesas, são solidárias dos burgueses e não

das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres pretas [...] O laço que a une a seus opressores não é comparável a nenhum outro”. De certa forma, as escritoras negras atestam com muito mais propriedade que as brancas a sua própria existência, colocando em questão, por sua vez, a existência – e a validade – de uma literatura que não as inclua. Schmidt R. T., (2008, p. 59) provoca os responsáveis pelo ensino da literatura a assimilar esses novos limites em seu repertório, desestabilizando, através do campo do possível que é a educação, as estruturas do que é clássico, canônico, artístico:

A literatura é esse território inquietante e instigador que expressa em suas formas os matizes dos conflitos, das tensões e das diferenças que nos constituem como a comunidade imaginada da nação. Por isso, a literatura constitui, por excelência, um lugar de educação para a alteridade. Todavia, depende das formas como a ensinamos a materialização de seu potencial de intervenção nessa direção.

Na esteira dessa valorização do que era antes marginal, o feminino reinventa seu lugar, que hoje passa por um caminho menos relacionado à opacidade do termo do que às suas possibilidades. Literatura feminina, literatura de mulheres, autoria feminina: deslizar de um termo para outro a fim de escapar às definições redutoras não pode ser a única resposta para o preconceito institucional. Laura Freixas (2000, p. 22), escritora espanhola incansável na jornada contra a discriminação da autoria feminina, considera desalentador acompanhar a luta das escritoras para se desvencilhar da imagem pejorativa que as persegue, não importa em que direção se movam:

Cuando acceden a la literatura, resulta que ser *literata* es ridículo. Cuando escriben poesía, han de demostrar que aunque son mujeres y escriben poemas, no son *poetisas*. Cuando consideran que su literatura tiene algo específico, han de apresurarse a aclarar que es *de mujeres*, quizá, pero no, ¡Dios nos libre!, *femenino*... y así hasta el infinito.

A exemplo da estratégia de Colasanti, Freixas busca atuar num sentido de ressignificação da misoginia que chega a ela mal disfarçada na rotina do cotidiano. Ela descreve a reação que costuma expressar diante de falas maquiavélicas como a que Colasanti se referiu:

Cuando, en otras ocasiones, he protestado ante el responsable de alguna revista o suplemento literario por tal o cual artículo que hablaba con desdén de las mujeres – lectoras, espectadoras de cine, o lo que fuera –, diciendo que me sentía desagradablemente aludida, la respuesta siempre ha sido: “Hombre, Laura, ¡tú no!”, a lo cual no me queda más remedio que contestar: “¿Por qué? ¿No soy una mujer?” (FREIXAS, 2000, p. 92).

Desconstruir tais discursos capilares um a um, lá onde eles agem, é uma tarefa que ficou para a crítica feminista e para uma e outra escritora que se propõem, como Colasanti e Evaristo e Freixas, a desvencilhar suas literaturas dos melindres da arte e problematizá-las no campo do social, já que, a maioria das escritoras admita ou não, a autoria feminina ainda constitui uma questão. Schmidt R. T., nesse sentido, reitera constantemente a urgência em desconstruir o discurso científico convencional, no qual a crítica feminista não deveria almejar inscrever-se a não ser no intuito de subvertê-lo. O lugar de onde falamos, conforme ela, depende, para estabelecer sua legitimidade nos currículos acadêmicos dos cursos de Letras do país, de que desenvolvamos o “refinamento de habilidades interpretativas e o exercício da imaginação criativa” (SCHMIDT R. T., 2006, p. 796-7), um outro *modus operandi* para a ciência, que transborde os moldes convencionais, sendo que já comprovamos não caber neles – que eles não nos servem. O ponto dissonante entre a crítica feminista e a academia, ao menos no Brasil, é justamente a luta para ser aceita por um estatuto defasado e já de saída incapaz de contê-la. Schmidt R. T. (2002, p. 107) aprofunda essa discussão ao analisar o quanto somos resistentes em valorizar a crítica feminista, em contrapartida a países de primeiro mundo que reconhecem seu impacto e sua força de renovação; infelizmente, “fora do circuito de suas praticantes, ainda é estigmatizada como mais um modelo estrangeiro ou bandeira de moda, chegando a ser desqualificada por força de interpretações equivocadas do politicamente correto norte-americano [...]”. Há uma *preguiça* entre os *colegas* acadêmicos que preferem não abrir os olhos para uma vertente crítica que conta a cada dia com mais pesquisadoras, mais produção, mais encontros, mais avanços no que concerne à ampliação do debate e inclusão de perspectivas.

Talvez o que falte para sermos mais visibilizadas seja um pouco do entendimento que as feministas dos grupos ativistas há muito assimilaram, de que às vezes radicalizar é necessário, ser mais ativista além de ativa, fazer barulho,



organizar marchas que parem a cidade, arrancar as blusas em praças públicas, devolver a *elas* o próprio discurso subvertido, um contradiscurso transformado em hino, ser militante, como propõe Evaristo (2013<sup>35</sup>), insuflando novos sentidos a essa ação que foi esvaziada de valor no meio acadêmico:

Eu tenho certeza que a academia é um lugar de militância, eu acho que as pessoas oriundas das classes populares, elas têm que estar dentro da academia. Você tem que levar um outro discurso, um outro posicionamento, formas de saberes diferenciados, porque senão a academia vai continuar sendo... os produtores de saber serão sempre das classes privilegiadas. Hoje eu não tenho nenhuma dificuldade de encarar a academia como um espaço meu, que eu tenho que estar lá dentro com uma outra postura.

Recuperando o percurso da crítica literária feminista do Brasil, temos um quadro desde os anos 80 em franca expansão, renovado nos anos 90 com a intervenção do conceito de gênero e mais adiante com a chegada das teorias *queer*. Para citar o primeiro exemplo, o GT A Mulher na Literatura da Anpoll existe há mais de 30 anos e atualmente conta com quase 60 pesquisadoras espalhadas por universidades de todo o país. Ana Alice Alcântara Costa e Cecília Maria Bacellar Sardenberg (1994, p. 390) reúnem o cenário dos núcleos de pesquisa que se pulverizaram pelas universidades: o primeiro, Núcleo de Estudos da Mulher – NEM –, da PUC Rio; Grupo de Trabalho Mulher e Força de Trabalho e GT Mulher e Política na ANPOCS; Núcleo de Estudos, Documentação e Informação sobre a Mulher – NEDIM, na UFC; Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM da UFBA; Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher e Gênero – NIEM, na UFRGS; Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades – NIGS, na UFSC; Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher – NEPEM, na UFMG, e ainda não são todos. As autoras citam também as associações científicas: GTs na ANPED (Educação); na ABA (Antropologia); ABEP (Estudos Populacionais); ANPUH (História); ABRALIC (Literatura Comparada); ABET (Trabalho); ABRAPSO (Psicologia Social); ANPOLL (Letras e Literatura). Na ANPOLL, o GT A mulher na literatura, como citei, foi criado em 1984 e constituiu um marco para o reconhecimento do tema dentro da academia.

---

<sup>35</sup> Entrevista concedida a Bárbara Araújo em 15 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1824.pdf>> Acesso em: 15 mai. 2015.

Entre as publicações, Ramos e Muzart (2013) destacam o trabalho dos periódicos *Revista Estudos Feministas*, da UFSC, *Cadernos Pagu*, da Unicamp, *Revista Gênero*, da UFF, *Caderno Espaço Feminino*, da UFU e *Revista Labrys*, também da UFSC. A própria Zahidé Muzart, ao lado de Elvira Sponholz e Susana Funck, fundou a Editora Mulheres<sup>36</sup>, de Florianópolis, que iniciou os seus trabalhos em 1995 e desde então tem realizado um trabalho sem precedentes de resgate da obra de escritoras do século XIX, além de publicar pesquisas contemporâneas e traduções de obras fundamentais. A respeito de eventos, tivemos, apenas em 2015, a sétima edição do Colóquio Mulheres em Letras, em Belo Horizonte, a sétima edição do Seminário Internacional e a décima sexta edição do Seminário Nacional Mulher e Literatura, que ocorreram juntas em Caxias do Sul, o segundo Congresso Nacional e primeiro Congresso Internacional de Literatura e Gênero, em São José do Rio Preto, além do primeiro Seminário Queer, em São Paulo, e o segundo Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em Salvador, os dois últimos contando com a presença de Judith Butler<sup>37</sup>.

Vale lembrar que o feminismo acadêmico tem como precursora entre nós Heleieth Saffioti, autora da tese de doutorado *A mulher e a sociedade de classes: mito e realidade*, ainda em 1969. Embora todo o desdobramento que a prática feminista acadêmica teve desde então, Duarte (2003) aponta o quase banimento do *feminismo propriamente dito* das universidades, dissolvido ou mesmo substituído pelos estudos culturais, mais amplamente aceitos nos meios intelectuais, entre os homens. Para Schmidt R. T. (p. 784), a crítica feminista atingiu esse status de *persona non grata* na academia justamente porque “participa do projeto ontológico de desmantelamento de reivindicações de autoridade e privilégio cultural/patriarcal cristalizadas em representações historicamente situadas”. Como haveria um lugar possível para uma teoria que se empenha em explodir de dentro o sistema que a acolhe? Ainda, no

<sup>36</sup> Parte da história da editora foi relatada por Zahidé Muzart no artigo “História da Editora Mulheres”, publicado no volume 12 da *Revista Estudos Feministas*, em 2004.

<sup>37</sup> Não posso — ou não gostaria — de me abster de opinar a respeito dos eventos em que estive presente, VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura, que ocorreram juntos em Caxias do Sul, e II Desfazendo Gênero, realizado em Salvador. Ambos os eventos foram extremamente satisfatórios, sendo que no primeiro obtive ampla contribuição para a minha pesquisa e, no segundo, a grata surpresa de me deparar com um evento sem precedentes no meio acadêmico, de caráter fortemente ativista e extremamente rico no que tange à diversidade de propostas e participantes.

outro viés de uma mesma exclusão, Schmidt R. T. (2006, p. 791) desafia as colegas para, como sujeitos culturais situados no campo de poder, questionarem a si mesmas a respeito da sua responsabilidade na invisibilidade da crítica feminista no campo literário.

Quando visualizamos o montante de pesquisas, eventos e publicações sendo realizados, nos certificamos de que a autoria feminina e os feminismos têm rendido – e não param de render – muito trabalho, e isso pode significar um interesse coletivo cada vez maior por uma perspectiva outra em relação à hegemônica, o que dá seguimento ao fenômeno inicial apontado por Funck (1994, p. 18): “A constatação aparentemente simples de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da experiência masculina levou a uma verdadeira revolução intelectual, marcada pela quebra de paradigmas e pela descoberta de um novo horizonte de expectativas”. Tal horizonte se refere tanto à perspectiva feminina sobre os temas já dados pela literatura quanto o insurgir de uma subjetividade que até então se manteve imersa nas profundezas da casa, do íntimo, do eu, e não o eu centralizador das narrativas, mas o eu disperso nas entrelinhas de uma história em potencial. Para Rago (1998, p. 92), “As mulheres reivindicam a construção de uma nova linguagem, que revele a marca específica do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída de si mesmas”. Esse olhar e essa experiência, é claro, de forma alguma homogeneízam o sujeito mulheres, que a partir da revolução feminista expandiu a ambos muito além das fronteiras que definiam o território do feminino.

Hoje, o que se constrói em comum a partir da busca pelo coletivo é justamente a riqueza da diferença de olhares e experiências a respeito de temas que em algum momento não escapam de um entrecruzamento em relação ao gênero em comum, seja na expressão mais crua, como as questões que emergem do corpo, numa dimensão mais psicológica, como os dilemas da sexualidade e da maternidade e, ainda, no âmbito do político, em que entram em jogo as relações entre as diferentes mulheres e as diferentes sociedades. Como observa Virginia Maria Vasconcelos Leal (2010, p. 66):

As escritoras comungam também, é claro, do fato de serem mulheres. Não que isso faça com que compartilhem sempre os mesmos atributos, que formem um grupo, que tenham um objetivo comum. Mas compõem, como ressalta Iris Young<sup>38</sup>, uma série, tendo de lidar, de uma forma ou de outra, com as marcas de seu gênero, seja pela negação ou apropriação.

Nesse ponto, a autoria feminina se impõe à literatura hegemônica como uma marca de resistência, um posicionamento político e uma demarcação de território não através de características demarcadas, mas de possibilidades. É claro, elas não se darão, como veremos, sem desafios, apesar de Elódia Xavier (1991, p. 16) ter anunciado, com otimismo, ainda nos anos 90, que o caminho estava livre: “Ultrapassada a encruzilhada, encontrados os caminhos, a narrativa de autoria feminina buscará outros temas, outra linguagem como forma de expressão”. O que não seria novo, no entanto, é o machismo. No mesmo ano da fala de Xavier, 1991, nascia Luisa Geisler, escritora da novíssima geração brasileira, que ouviria, sobre sua obra, em plenos anos 2000, o já então clássico comentário “você escreve como um homem”, aquele mesmo que Graciliano Ramos fizera à Rachel de Queiroz à época do lançamento de *O quinze*. Em 1929 talvez esse comentário não soasse tão estapafúrdio aos ouvidos de Queiroz quanto soaram para Luisa Geisler em 2014, a cada vez que o repetem. O episódio é tão recorrente que a escritora publicou uma resposta geral através do artigo “Eu escrevo como mulher, sim”:

Já me disseram que eu “escrevo como um homem”, como um aplauso. Ouvi isso, com tom de elogio sincero, um olhar de li-teu-livro-e-analisei-com-calma. Já ouvi: “não gosto de livros escritos por mulheres, mas gostei desse” ou “não achei que mulheres podiam escrever assim”. Elogios sinceros. Ninguém com uma mochila cheia de tabelas e planos para mandar as mulheres de volta para a cozinha.

Meu favorito é “você não escreve como as outras mulheres”. “Na verdade, eu escrevo como mulher, sim. Você que é babaca mesmo”, é a resposta que tenho pronta.

Ana Luisa Escorel disse — ao ser a primeira mulher vencedora do Livro do Ano do Prêmio São Paulo de Literatura — que o que importa é o texto. O contexto da frase é um pouco diferente, mas tomo liberdades. Às vezes, o texto não é o suficiente. Mulheres são menos lidas, menos resenhadas. Ia dizer menos premiadas, mas a Marina Colasanti ganhou o Jabuti de Melhor Livro de Ficção do Ano.

---

<sup>38</sup> Iris Marion Young (1949 - 2006) foi uma filósofa e cientista política estadunidense, autora de *Justice and the politics of difference*, 1990; *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory*, 1990; *Intersecting voices: dilemmas of gender, political philosophy, and policy*, 1997; *Inclusion and democracy*, 2000.

Porém, não é a norma. Por exemplo, desde sua criação, o Prêmio Portugal Telecom premiou mulheres em 2008 (Beatriz Bacher), 2011 (Marina Colasanti) e 2013 (Cíntia Moscovich). São três autoras para 31 autores vencedores.

As causas são históricas, estruturais e estúpidas. E não importam. Importa que existe desigualdade hoje. Se pudermos concordar que, sim, existe machismo no meio literário (na vida, no universo), 2014 valeu a pena. Já diz o clichê que aceitar é o primeiro passo. Não precisamos concordar com motivo(s) para saber que a diferença existe. Existem lacunas ainda maiores em questões raciais, de orientação sexual e de gênero, tantas outras e suas interseccionalidades. Sobre essas, sou melhor ouvindo do que falando.

Geisler é pontual na descrição do preconceito. Primeiro porque é capaz de perceber que ele é arraigado, ao destacar que o comentário não foi feito por pessoas desinformadas, mas por pessoas que leem literatura, estudam literatura, vivem literatura, e mesmo assim a dividem, de forma tão natural quanto em 1929, entre a de mulheres e a de homens (tendo em vista o comentário feito à Queiroz e agora à Geisler, esses leitores claramente preferem a de homens). Geisler destaca o seu outro elogio favorito: você não escreve como as outras mulheres. Esse, além de dividir a literatura entre os dois gêneros, considera a de mulheres uma coisa só e reforça o quanto é positivo para a carreira de Geisler que ela se diferencie *daquilo*; já que o correspondente “você escreve como uma mulher” dificilmente seria dito a um homem com intenção não pejorativo. A literatura de autoria masculina ainda é considerada toda a literatura, em toda a sua multiplicidade, enquanto a feminina é uma subcategoria, conforme aponta Dalcastagnè (2010, p. 40):

A produção literária das mulheres ainda é rotulada como “literatura feminina”, que se contrapõe à “literatura” tout court, já que não se julga necessário o adjetivo “masculina” para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa “dicção feminina” típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros permanecem praticamente como áreas interdadas.

A dicção feminina referida por Dalcastagnè remete à definição de feminino que Xavier havia identificado como sinônima de delicado, superficial e sentimentalóide, que, reiterada pelo senso comum e até mesmo pela crítica, é responsável por reações como a que Luisa rechaça em seu artigo. A autora demonstra em “Eu escrevo como mulher, sim” a postura que Piñon descreveu como

necessária: “Se você for uma escritora forte, tem que ser crítica, irônica, do que nos tocou como mulheres”. Ao final do artigo do jornal *O Globo*, Geisler reforça que a desigualdade existe e que não precisamos concordar com motivo(s) para saber que a diferença existe, momento em que parece utilizar como sinônimos os termos desigualdade e diferença, porém, em seguida de diferença ela se refere a questões raciais, de orientação sexual e de gênero, sobre as quais declara estar mais apta a ouvir do que a falar, talvez justamente pela consciência de que tais diferenças extrapolam o si mesma – e uma mulher consciente de sua história, dos séculos em que as mulheres viveram silenciadas, representadas por vozes alheias, toma o cuidado para não calar mais ninguém:

Um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficácia social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se o seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 42).

Essa demonstração de autoritarismo a qual Dalcastagnè se refere se dá no interior do sistema representacional, quando se opta por falar por alguém que tem condições de fazê-lo, ou mesmo que já esteja fazendo, e também no seu entorno, como é o caso do comentário feito à Luisa: afirmar que ela escreve como um homem é deslegitimar sua experiência como mulher e impor limites às possibilidades da autoria feminina, remetendo, num eterno retorno, a produção das escritoras ao defasado conceito de escrita feminina. Em seu argumento, Geisler é categórica ao afirmar que escreve como mulher simplesmente porque é uma mulher, aos moldes do que previu Xavier (1991), ela não aceita a escrita dos homens como parâmetro de qualidade para a sua escrita. O parâmetro é a literatura, em que cada um se inscreve em igualdade, mas pode/deve ser reconhecido em sua diferença.

Ainda sobre essa discussão, a *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* publicou recentemente um número sobre literatura e subjetividade, em que apresenta um dossiê de entrevistas realizadas com escritores e escritoras brasileiros na Feira do Livro de Frankfurt, 2013, intitulado “Nós somos machistas”.

Entre as mulheres, participaram Ana Paula Maia, Beatriz Bracher e Carola Saavedra, e as três responderam perguntas sobre o seu processo criativo, incluindo se elas trabalham de forma diferente quando criam um personagem masculino ou feminino e se elas acreditam no conceito de escrita feminina. Interessante observar que a percepção de Ana Paula Maia a respeito de escrever como um homem é exatamente oposta à de Geisler e tem como justificativa o projeto estético de sua obra:

Quando um homem diz que escrevo como um homem, eu digo: “que bom”. Eu atingi o objetivo. Isso é um trabalho literário, é um trabalho artístico. É a mesma coisa que um intérprete cantando uma música que deu muito certo. Seria muito ruim para mim ser limitada assim, escrever só como mulher. Eu não aceitaria. Eu gosto daquilo que me gere algum desafio. Seria muito banal escrever uma história que fosse um triângulo amoroso. Para mim, o grande desafio é ser aquilo que eu não sou, ir aonde eu não posso ir, conviver com pessoas do meu imaginário (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 361-2).

Para Maia, escrever como um homem é um objetivo, e no seu caso o comentário rechaçado por Geisler se trata efetivamente de um elogio. A autora afirma, inclusive, que seria muito ruim para ela ser limitada, escrever só como mulher, indicando que acredita na existência de uma escrita feminina, mas na qual não se enquadra, não deseja se enquadrar, pois a limitaria. Em temas? Em linguagem? Em público? A explicação de Maia a princípio se refere muito mais ao processo criativo do que a questões de gênero que poderiam limitar o trabalho dela como mulher. Em sua opinião, escrever como mulher não implica um desafio, pelo simples fato de que mulher ela já é; a literatura, para a escritora, é a possibilidade de sair de si e é isso o que ela procura experimentar através da sua escrita. Porém Maia, durante a sua fala, insiste em demarcar o seu distanciamento da dita escrita feminina:

Existe uma escritura feminina, sim. A gente identifica. Nesse ponto, eu tenho problema. Quando eu falo isso, muitas mulheres têm problema comigo, porque eu escrevo muito diferente. Eu me distancio ao máximo dessa escritura. O narrador de *Carvão animal* é um narrador distante e anônimo (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 361).

A autora não especifica quais seriam as características dessa escrita, da qual ela se propõe a escrever diferente, mas deixa algumas pistas ao afirmar que criou um

narrador distante e anônimo, o que vai ao encontro da ideia comum de que os narradores da literatura de autoria feminina sejam mais íntimos e autobiográficos.

Maia busca o contrário disso em sua literatura, ela almeja ser o outro:

Meu processo de escrita fala muito até onde eu chego com estes personagens. O que me move a escrever é sempre a história do outro. Eu sou muito imaginativa. Eu não gosto muito da minha realidade ou da minha vivência para escrever. A minha condição, eu acho muito feminina, eu acho o meu cotidiano muito sem graça. Gosto dele, ele é burocrático, doméstico, tem de tudo um pouco, mas absolutamente nada de interessante. Quando eu quero escrever, quero ter a possibilidade de fazer outras coisas, ser outras pessoas ou, ao menos, estar com elas. Eu não sou outra, mas estou com os outros. Eu não chego a me colocar no papel do personagem de forma alguma. Eles são exteriores a mim, mas estou com um bando. É como se fosse uma alcateia com vários lobos, no meio da qual estou caminhando. E os lobos são estes homens, os personagens (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 354-5).

Suas afirmações são ilustrativas do conjunto de estereótipos que levou os termos feminino e escrita feminina a sofrerem preconceito no decorrer da história da literatura: o feminino é doméstico, é rotineiro, é sem graça; o masculino é como uma alcateia se aventurando pelos campos e montanhas. Logo, quem é capaz de criar as narrativas mais interessantes? Maia se apropria do masculino criando protagonistas homens capazes de viver tudo o que uma mulher (ela) não pode ou não é capaz de viver. Para a escritora, as vozes masculinas e femininas são muito diferentes, e escrever como um homem torna a literatura um desafio mais interessante. Beatriz Bracher, por sua vez, afirma não perceber especificidades dos gêneros na hora de criar seus personagens:

Até escrevi um texto sobre isso, sobre se a literatura feminina existe. Eu não sinto diferença nenhuma em criar um personagem masculino, um feminino, uma criança ou adulto. Eu sinto diferença no personagem específico, em cada um, mas não pelo gênero dele ou pela idade. Porque às vezes tenho dificuldade e reflito se aquele personagem está convincente ou não, mas com qualquer um que seja diferente de mim eu tenho essa dúvida. Ou porque é mais velho, ou porque é mais jovem, ou porque é carioca, ou porque é alemão. Eu sempre fico muito insegura: será que um homem falaria isso, será que uma criança falaria dessa maneira? Penso que a literatura é tão cultural, e a matéria-prima da literatura é tão a literatura ela mesma, que esta é uma das razões de o gênero do autor não afetar o resultado (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 432).



As escritoras costumam associar a ideia de uma escrita feminina à voz do narrador, ou seja, à dificuldade ou não que sentem ao criarem um narrador masculino. Bracher não sente essa dificuldade, porque em seu processo criativo considera a própria literatura como matéria-prima, não a realidade. Para ela, o desafio é criar o que um homem ou uma criança *falariam*, e não *reproduzir* o que *realmente* falam. A literatura, dessa forma, não brota de uma experiência pessoal, brota da leitura que a autora faz do mundo e de outras obras que fazem parte do mundo. Bracher nega definitivamente a existência da escrita feminina (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 432), mas é bastante específica ao descrever as diferenças que observa entre homens e mulheres:

Eu acho que a questão da construção de gênero é muito importante e é absolutamente real. Mas a construção de gênero atua sobre uma base genética, quer dizer, quando falamos em construção de gênero a gente não pode ignorar que existe uma base fisiológica. Mas, talvez, o mais importante no que nós somos, e em nossas diferenças, seja essa base, sobre a qual se constrói culturalmente o gênero, dentro de um contexto específico. Quer dizer, as características genéticas se manifestam apenas em dado ambiente, e não no vazio, e esse ambiente é a cultura da época, construída e transformada ao longo de séculos. Temos que ver o que é ser homem ou mulher no Brasil em 2013. Para responder bem, eu acho que a pergunta deve se completar. Eu tenho 52 anos, sou branca, de uma determinada classe social, de São Paulo e mulher. Isso tudo é bastante específico (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 425)

Embora não desprenda o conceito de gênero do sexo biológico, Bracher tem muito claro que o primeiro é uma construção cultural baseada na fisiologia, e vai além ao definir a formação da identidade de acordo com o contexto específico de cada sujeito. Ela mesma se coloca como uma mulher branca, de 52 anos, de uma determinada classe social de São Paulo e que essas características específicas a diferem de outras mulheres. Inclusive, questionada sobre o machismo no Brasil, ela confirma que “faz muita diferença a classe a que você pertence e o lugar em que você mora”, exemplificando com o seu contexto de trabalho:

[...] eu acho que tenho sido muito favorecida por ser mulher, porque as pessoas que organizam os festivais de literatura têm cuidado em convidar muitas mulheres, para não serem acusados de que é um festival apenas de homens. E como não são muitas as mulheres escritoras, as poucas são bastante chamadas, eu, inclusive. Como comecei a escrever mais velha, eu

acho que tenho uma certa segurança de que sou uma boa escritora, mas, se eu fosse mais insegura, acharia que só sou chamada porque sou mulher (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 426).

Bracher aponta para uma das consequências da onda politicamente correta, a qual, se por um lado busca promover uma cena literária mais justa para todos, por outro, quando praticada sem consciência, apenas para cumprir as estatísticas e evitar repreensões ou boicotes por parte de organizações e movimentos sociais, pode resultar num panorama ainda mais díspar, revigorando discriminações e disseminando preconceitos. Não é mais viável que se debatam assuntos sob uma perspectiva única e, sendo assim, os eventos de característica hegemônica são alvo do descrédito da assistência e também da crítica. Porém os representantes das minorias não podem ser requisitados apenas para cumprir cotas em mesas-redondas; é preciso uma real intenção de compartilhamento de ideias, troca de experiências, enriquecimento da cultura através da diversidade, é preciso que os encontros tenham uma real intenção de transformar os parâmetros determinados por séculos de dominação masculina, porque isso ainda não está resolvido, basta analisar os números. Esse almejado equilíbrio da representatividade nos eventos literários, por exemplo, é a preocupação de ativistas como a escritora Martha Lopes, que coordena o #KDMulheres?, um projeto de empoderamento e visibilidade para mulheres no campo da escrita e da literatura. Na época em que foi anunciada a programação da Flip de 2015<sup>39</sup>, a Festa Literária Internacional de Paraty, a página do #KDMulheres? se empenhou em demonstrar a disparidade dos números: 29 homens convidados contra 8 mulheres; 20% de presença feminina. Laura Folgueira, outra criadora do projeto, já havia chamado atenção para a recorrência da discriminação nas edições da Flip em artigo publicado no portal Brasil Post, no ano anterior:

A programação da Flip de 2014 - a 13ª edição da Festa – reúne 44 autores, em 23 mesas. Há gente de todo o tipo: fotógrafos, pesquisadores, acadêmicos, ficcionistas, poetas... E, principalmente, há homens. O curador é homem (sempre foi). O diretor-geral é homem. O homenageado é homem (também sempre foi, com apenas uma, notável, exceção, em um já longínquo 2005). Os convidados, bem, são em sua grandiosíssima maioria homens: as mulheres são apenas sete, ou 15%. Trata-se de peculiaridade interessante, já

---

<sup>39</sup> FLIP. Página oficial do evento. Disponível em: <<http://www.flip.org.br/flip2015.php>> Acesso em: 20 mai. 2015.

que, entre os leitores, no mundo todo, as mulheres são maioria, respondendo a 57% dos brasileiros que leem ao menos um livro a cada três meses, segundo pesquisa de 2012<sup>40</sup>.

Não representar em número satisfatório mais da metade do público que a princípio seria o grande interessado no evento, as leitoras, pode significar tanto uma insanidade dos organizadores quanto a mais absoluta segurança de que as mulheres também preferem a literatura escrita por homens, ou ainda, que realmente seja muito difícil encontrar escritoras em número suficiente, já que Bracher não pode estar em todos os eventos. A escritora, questionada sobre a dominação masculina do mercado literário brasileiro, a exemplo do que refletem os eventos, as publicações, os rankings e as premiações, faz uma observação importante:

Eu fiz parte do júri de um concurso de uma revista para jovens autores e tivemos mais ou menos 70% de homens escolhidos e 30% mulheres. Houve uma acusação na imprensa de que teríamos favorecido os homens. Eu era a única jurada mulher e pensei: “Será que eu favoreci os homens?” Ao ver o número de originais que tinham sido mandados, eu me dei conta de que não é que haja um machismo das editoras, ao preferirem os autores homens às autoras mulheres, é que as autoras mulheres escrevem menos, mandam menos originais. Quase exatamente 70% dos originais mandados para a revista eram de autores homens, e 30%, de mulheres. Então, não acho que exista machismo na hora de selecionar. As mulheres têm menos coragem na hora de escrever, talvez sejam menos incentivadas a escrever. Mas, na hora em que elas escrevem, eu acho que existe, da parte das editoras, disposição de publicá-las, e são avaliadas assim como os homens (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 427).

Se as mulheres seguem não tendo coragem de escrever ou não sendo incentivadas a escrever, é sinal de que o machismo, por sua vez, segue entranhado nas estruturas mais profundas da nossa sociedade, e todo o trabalho realizado em torno da literatura produzida por essa mesma sociedade contaminada é paliativo, incapaz de alcançar o cerne da questão, que seriam as práticas educadoras ainda baseadas no sexismo. Na escola, os papéis são determinados com rigor, e praticamente tudo o que é criado, produzido ou ensinado para as crianças se empenha em separar o que é de menino do que é de menina. Os meninos continuam sendo super-heróis e as meninas seguem sendo princesas; especialmente as brancas,

---

<sup>40</sup> ENTREVISTA. Dois rios. Disponível em: <[http://www.brasilpost.com.br/laura-folgueira/flip-mulheres\\_b\\_5592363.html](http://www.brasilpost.com.br/laura-folgueira/flip-mulheres_b_5592363.html)> Acesso em: 20 mai. 2015.

pois, salvo exceções, as meninas negras seguem vendo o seu futuro espelhado nas empregadas domésticas das novelas enquanto ninam suas bonecas – brancas, loiras e de olhos azuis – como se fossem, elas mesmas, fazendo referência à imagem mencionada por bell hooks, pequenas mulheres-peito. A representação redutora e discriminatória de meninos e meninas é um círculo difícil de quebrar, e recaímos na questão da representação como instrumento de *empoderamento*, tão cara à crítica feminista. Carola Saavedra também descreve o seu processo de criação de um personagem masculino:

Na verdade, a técnica é a mesma, no sentido de que você tem que se colocar no lugar do outro. Por exemplo, o Javier. Estou mais preocupada com o olhar dele como personagem, não estou pensando “ele é homem” ou “a Laura é mulher”. Estou pensando: “Quem é essa pessoa?”. Claro que, por exemplo, o personagem central do *Flores azuis* é um cara recém-separado que tem uma filha pequena que fica com ele nos finais de semana, mas ele não estava acostumado a tomar conta da filha. Quem tomava conta da filha era a mulher. De repente, eles se veem nos finais de semana. Uma menina de três anos, com a qual ele não sabia o que fazer, nem como lidar com ela, como ser pai. Fora de um sistema tradicional de “pai, mãe e filho na mesma casa”. Claro que isso é uma questão masculina. É aquele homem que foi acostumado com “eu sou provedor e do resto a mulher cuida”. De repente, ele tem que cuidar, tem que pentear a filha, dar banho nela. Ele é obrigado a assumir um papel que antes não existia. É uma questão masculina, mas quando crio um personagem não estou pensando em “como é um homem?” Eu penso em como seria ali naquela situação (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 399-400).

Saavedra defende a imparcialidade com que pensa os personagens como pessoas, indiferente ao gênero, mas expõe o cuidado que toma ao manipular determinadas situações em que eles se envolvem. O personagem em questão, Javier, vive, conforme ela, uma questão masculina: realizar como pai, tarefas que são da mãe – que são definidas culturalmente como sendo *da mãe*. Pentear e dar banho são ações do espaço íntimo, doméstico, relacionadas diretamente ao universo feminino. É inédito para um homem manter esse tipo de contato com a filha, ele é acostumado a prover, não a *maternar*<sup>41</sup>; Carola tem consciência da tradição e faz dessa ruptura a matéria do seu texto. A autora afirma a princípio não se preocupar em como é um homem ao criar um personagem, mas admite ter de se colocar no lugar do outro para criar cenas como essa, processo que ela alega desenvolver indiferente ao gênero, pois

<sup>41</sup> Cf. CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher* (2001).

o personagem, homem ou mulher, é sempre invariavelmente o outro. Embora Saavedra seja resistente em admitir a questão do gênero em seu processo criativo, há uma diferença latente entre esse colocar-se no lugar do outro quando a personagem é uma mulher diante dos cabelos a serem escovados da filha e quando é um homem. Nesse segundo caso, o lugar do outro parece um pouco mais distante, e a distância fica implícita em sua fala, quando afirma “Claro que isso é uma questão masculina”. É uma questão, na verdade, de diferentes perspectivas sociais, conforme Dalcastagnè apontou.

Tatiana Salem Levy apresenta opiniões mais definidas sobre o tema. Em seu segundo romance, *Dois rios* (2011), cria uma estrutura espelhada em que a primeira parte do livro é narrada por Joana e a segunda por seu irmão gêmeo Antônio. Chama atenção a diferença entre as vozes dos dois narradores, que contam praticamente a mesma história, porém de perspectivas diferentes, o que, de certa forma, passa pela dicotomia masculino x feminino, inclusive porque eles disputam o afeto da mesma personagem, Marie-Ange. Levy relatou, em uma entrevista à Editora Record, o desafio que significou *escrever Antônio*:

Não é indiferente [o processo de composição de personagens masculinas e femininas] de forma alguma, não pode ser. Um homem falando é diferente de uma mulher. Por isso, a segunda parte foi bem mais difícil de escrever do que a primeira. Eu tinha que imaginar como seria um homem pensando, narrando, amando, sofrendo... Nesse processo, foi fundamental a leitura de um amigo escritor que me assinalou várias vezes: “um homem não faria nem diria isso”.

Ao mesmo tempo, trata-se, no romance, de um homem que está numa posição que no nosso imaginário diz respeito à mulher: ele espera o retorno da pessoa amada. Se a gente pega as cantigas de amigo, ou, bem antes, Penélope, na Odisseia, é sempre o homem quem parte e a mulher quem espera. Eu quis inverter essa lógica. Normalmente, as mulheres tendem a achar que só elas sofrem. O que pretendi com a narrativa de Antônio foi entrar na dor masculina, tentar entendê-la um pouco<sup>42</sup>.

Levy, ao referir ter de imaginar como seria um homem pensando, narrando, amando, sofrendo para conseguir entrar na dor masculina, tentar entendê-la um pouco, coloca-se radicalmente do lado de fora desse homem, como posição, não

---

<sup>42</sup> ENTREVISTA. *Dois rios*. Disponível em:

<[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=283&id\\_entrevista=320](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=283&id_entrevista=320)> Acesso em: 18 mai. 2015.

como possibilidade. Ele é o outro possível pela imaginação criativa; criar Antonio, a partir disso, foi uma empreitada de duplo distanciamento, pois não bastava imaginar como um homem sente, mas como um homem narraria o que sente. Ao afirmar que a segunda parte foi muito mais difícil de escrever, Levy nos permite supor que a escrita da primeira tenha sido muito mais fácil, justamente porque falar da dor de Joana é falar da sua própria dor ou da dor como ela mesma sentiria. É um ato mais descritivo do que imaginativo. Embora a dificuldade em construir Antonio, ao final Levy tem seu objetivo realizado, porque ele é possível: a escrita é uma atividade acima de tudo criadora e criativa. Admitir, como Levy, que o lugar de onde fala está impresso no que escreve não deveria ameaçar a própria arte, ou a arte produzida por mulheres; escrever o outro é romper um estado de conforto que nos foi ensinado pelos próprios homens, que por séculos criaram protagonistas à sua imagem e semelhança e decretaram seus temas como os temas universais. Esse papel onipresente na criação é finalmente contestado pelas vozes que emergem dos espaços mais recônditos, até então marginalizados pela cultura central:

Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder – o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7).

A literatura é linguagem e a linguagem é poder; podendo ser utilizada para o bem ou para o mal, para colaborar com a emancipação de segmentos invisíveis à sociedade e também para reforçar os sistemas de apagamento e discriminação que os mantiveram à margem. Esse uso se refere a uma escolha nem sempre consciente e muitas vezes sintomática da opressão sofrida pela enunciativa/escritora, opressão que acaba se introjetando na sua fala, se inscrevendo nas entrelinhas da sua escrita, e dessa forma se potencializando. Colasanti (1997, p. 40) atenta para o perigo da responsabilidade herdada com a caneta:

Durante séculos as mulheres foram as grandes narradoras, aquelas que ao redor do fogo ou à beira da cama mantinham vivas narrativas milenares. Às narradoras recorreram os irmãos Grimm para elaborar sua coletânea. E foi sobretudo graças às narradoras que se preservou o folclore nativo italiano,

como reconhece Ítalo Calvino na introdução da coletânea por ele elaborada. Esse papel foi consentido às mulheres sem constrangimentos. E não apenas porque se tratava de oralidade — aparentemente mais perecível — mas porque elas atuavam como transmissoras de elementos culturais estratificados, repetidoras de narrativas já existentes e emitidas por outras fontes. Em última análise, como mantenedoras de valores da sociedade patriarcal. A coisa muda de figura quando elas se tornam narradoras de seus próprios textos.

Ser a narradora de seus próprios textos é uma conquista que acarreta em ônus e bônus para as mulheres, pois elas ainda não puderam naturalizar a sua condição de escritoras. Conquanto o ato de narrar lhes pertença historicamente, à escrita das mulheres ainda corresponde uma cobrança nunca superada pelo sistema literário, como se elas constantemente precisassem reafirmar por que mesmo tomaram lugar nele, o que mesmo estão fazendo ali, se são capazes de permanecer. As suas consciências precisam estar sempre despertas, pois nenhuma escritora consegue passar com seu gênero despercebido nas entrevistas e eventos dos quais participam, muito menos se alguma das suas características físicas relacionadas a ele chama a atenção dos homens, como é o caso das musas da Flip, que a mídia teima em eleger durante a realização da festa<sup>43</sup>. É cansativo, é desgastante e é repetitivo, como a própria Colasanti declarou sobre os 28 anos a responder se ela mesma existe. No entanto, há um aspecto positivo no que concerne ao verdadeiro treinamento de guerra que as escritoras têm recebido: a noção de si tende a expandir os seus limites de atuação. Se os conflitos, por sua vez, persistem, a consciência deles desperta a nova perspectiva feminina: o olhar tende a se expandir, a enxergar mais e a representar mais o que enxerga. É esperado que esse olhar se espelhe também na literatura, na concepção de um imaginário que diante das evidências não pode ser ainda pós-feminista, mas sim pós-revolução feminista, construído por sujeitos mais

---

<sup>43</sup> Em 2015, a portuguesa Matilde Castilho foi denominada “musa da Flip” em inúmeras chamadas jornalísticas (<<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/2015/noticia/2015/07/matilde-campilho-musa-da-flip-seduz-com-poesia-e-sotaque-lusitano.html>>)e, em 2013, havia sido a vez da iraniana Lila Azam Zanganeh (<<http://tvuol.uol.com.br/video/escritora-musa-da-flip-aprendeu-portugues-para-o-evento-0402CD1C3462E4A94326/>> ). Matilde Castilho inclusive declarou em entrevista a sua aversão pelo título: "Quando você chama qualquer ser humano de muso ou musa é violento, porque não olha tudo o que é aquela pessoa, apenas o superficial. É muito agressivo não olhar para o todo". Tudo o mais que ela disse na entrevista, sobre sua carreira e obra, não foi suficiente para que a chamada da matéria fosse outra que não “Poeta portuguesa que conquistou a Flip diz que não quer ser chamada de musa” (<<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/07/03/poeta-portuguesa-que-conquistou-a-flip-diz-que-nao-quer-ser-chamada-de-musa.htm#fotoNav=11>>).

conscientes e autônomos, mais talhados para a autorreflexão em relação ao aproveitamento dos espaços herdados e dos ainda a conquistar, configurando novos temas para sua literatura ou novos desdobramentos de temas recorrentes. Almeida S. R. G. (2008, p. 11) identifica, na literatura contemporânea de autoria feminina, o deslizamento do conceito de intimista e confessional para um novo estágio de percepção e vivência do mundo, já que finalmente as personagens se encontram nele:

Observa-se hoje um número crescente de obras de autoria feminina que enfocam personagens, sobretudo femininas, que habitam territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos. Várias escritoras contemporâneas, antes voltadas para narrativas prioritariamente intimistas e com forte teor autobiográfico, têm abordado questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença da mulher nesse novo contexto sociocultural.

Tais espaços de movência são muito característicos da literatura contemporânea em geral, como se os personagens, de alguma forma, tivessem sido enxotados de seus lugares a princípios fixos e agora caminhassem aparentemente sem rumo, porém na confusão de pegadas descobrindo novos caminhos. As mulheres, no entanto, sempre carregam suas malas, como se precisassem de uma justificativa concreta para estar em trânsito, ao contrário da figura do *flâneur*, que é por excelência masculina. Dalcastagnè (2012, p. 125) cita as protagonistas dos romances *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, *Algum lugar* (2009), de Paloma Vidal, e *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, como representantes da angústia de carregar uma bagagem pesada de memórias da casa, a ameaçá-las todo o tempo com a ideia de que o mundo pode não ser um lugar seguro para estar:

Todas caminham, deslocam-se, conhecem pessoas com as quais se relacionam nesse trânsito, mas vivem em espaços que continuam não sendo seus. Elas não frequentam seus bares, ou café preferidos, onde se encontrariam com amigos, não se referem ao modo como o sol bate em determinada esquina no final da tarde, não falam nem do estacionamento do supermercado ou da vitrine da loja de sapatos por onde sempre passariam no caminho do trabalho ou da universidade. Sendo assim, esse mundo do lado de fora de suas portas não é enxergado por nós através de uma perspectiva feminina. O espaço público aparece, então, ainda como o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para a casa.



Se para Dalcastagnè, o espaço público ainda é o lugar do estranhamento na literatura de autoria feminina, para Almeida S. R. G. (2008, p. 15) a novidade do mundo não significaria um empecilho: “São vários os possíveis lares a serem habitados na contemporaneidade”. Porém, apesar da determinação em ocupar esses lares possíveis, as protagonistas dificilmente parecem confortáveis em fazê-lo, sendo a mala o símbolo da não permanência, da prontidão para o retorno; resta identificar se diante da necessidade de fuga, o lar original ainda se configuraria num abrigo. De outro lado, as protagonistas que não estão em trânsito poderiam encontrar oportunidade de ocupar espaços sociais que se refiram às suas profissões, caso exercessem alguma. Dalcastagnè (2010, p. 57) constata que as ocupações femininas na literatura contemporânea não diferem muito das representadas pelas gerações passadas:

Não que uma variedade maior esteja ausente – aparecem também médicas, cientistas, ativistas políticas, empresárias, taquígrafas e mesmo operárias. Mas são casos isolados. Embora as narrativas se passem, em geral, nos nossos dias, conforme mostram os dados, a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas de casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas.

Dentro do tema dos espaços, a profissão é um dado importante para esta análise das personagens contemporâneas, ao que se refira a uma concepção feminista. Do que elas se ocupam? Como ganham a vida? Qual sua formação? Que destaque tem a profissão em suas narrativas? De acordo com os resultados da pesquisa coordenada por Dalcastagnè (2005, p. 41-2), a principal ocupação das personagens masculinas no romance contemporâneo brasileiro é escritor, enquanto das personagens femininas ainda é dona de casa. A linhagem do intimismo e do confessional acaba por se repetir entre essas protagonistas que permanecem circunscritas ao espaço doméstico, e o risco desse posicionamento, conforme avalia Luiza Lobo [1997], é manter circunscrito o próprio cânone de autoria feminina, que depende, para redimensionar seus limites, de um posicionamento mais emancipatório das autoras em relação às mulheres que representam:

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença. A temática que daí surge será tanto mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica quanto retratará as vivências da mulher no seu dia-a-dia, se for esta sua vivência. Mas o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas "domésticas" e "femininas" e ainda de outros estereótipos do "feminino" herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje.

A sexualidade feminina é o campo da literatura em que as escritoras têm mais oportunidade de realizar um movimento político de cunho feminista conforme proposto por Lobo. Figueiredo (2014, p. 34-5) relaciona os temas referentes ao corpo que só as mulheres conhecem e que é a partir do qual as escritoras se colocam em suas obras:

Um outro aspecto que parece relevante para a crítica feminista é a maneira como as escritoras falam de seu corpo através da voz da narradora e/ou da protagonista. Enquanto os homens veem o corpo feminino de maneira euforizante – beleza, sensualidade, encanto – as mulheres buscam expressar as vicissitudes do corpo que só elas conhecem: parto, aborto, menstruação, estupro, incesto, prostituição, ausência de prazer no ato sexual, são muitos os problemas abordados pelas escritoras. De um lado, um olhar que projeta uma imagem vista de fora, de outro, o corpo vivido e movido pelos afetos.

Diante das observações de Figueiredo, o corpo feminino é um dos temas-chave desta pesquisa, que se impôs pelo contato com a história do feminismo e o entendimento do quanto o slogan *o pessoal é público* determinou os rumos do movimento que pretendeu uma revolução sexual através da pílula e da legalização do aborto, entre outras reivindicações. O papel da mulher na sociedade foi delimitado em função do corpo; sua sexualidade foi domesticada, a maternidade foi explorada em prol da propriedade, o capitalismo se desenvolveu também sobre o trabalho invisibilizado das donas de casa e empregadas domésticas. Reconhecer nesse corpo apartado de si a motivação para a luta e a inspiração para a escrita permitiu à mulher revolucionar(se). Na literatura, seja no lar ou nos espaços de movência, o corpo é a verdadeira casa dessas protagonistas, desdobrando-se em

temas como os citados por Figueiredo: parto, aborto, menstruação, estupro, incesto, prostituição, prazer. Todos polêmicos, recorrentes e femininos, sendo que a identificação das novas perspectivas representacionais é um passo importante para a identificação de uma poética feminista, aos moldes do que Figueiredo (2014, p. 36-7) realiza ao identificar as características da representação do adultério na autoria feminina:

Uma questão relevante seria saber se as adúlteras continuam a ser punidas com a morte nos romances escritos por mulheres. Pensando na literatura brasileira, na geração de escritoras nascidas na primeira metade do século XX, ainda há casos em que as personagens que têm filhos fora do casamento sofrem o ostracismo e acabam morrendo: Laura, de *A ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, morre, e a filha do pecado, Virgínia, deve expiar a culpa da mãe, porque é rejeitada pela família do (falso) pai; também Esperança, de *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon, que teve a filha (Breda) sem se casar, suicida-se depois de ter sido expulsa de casa pelo pai. Já na geração nascida na segunda metade do século, o adultério é tratado de maneira mitigada. Em autoras como Tatiana Salem Levy, Carola Saavedra e Adriana Lisboa, as mulheres fogem ao modelo patriarcal que as condenava ao casamento, à domesticidade e à maternidade, adquirindo, assim, maior autonomia, com vida sexual bastante livre. As personagens masculinas parecem frágeis e instáveis. Em um mundo mais permissivo e igualitário, no qual transitam personagens femininas brancas, de classe média e alta brasileira, o adultério deixa de ser pertinente. Apesar de o casamento continuar existindo, ele não supõe nem fidelidade nem indissolubilidade. Muitas vezes a maternidade é evitada ou a escritora contorna a questão, sem se referir a ela, como se a questão não se colocasse. Novos paradigmas se formam.

A maior liberdade com que as escritoras vêm retratando a vida sexual feminina se reflete também na orientação sexual de suas protagonistas. Conquanto não seja uma novidade na literatura de autoria feminina brasileira, conforme relata Cristina Ferreira Pinto-Bailey (1999), o desejo lesbiano recebe hoje outro destaque na narrativa, sendo parte importante da formação identitária da protagonista; a orientação sexual diversa, naturalizada na narrativa, configura o quadro dos novos paradigmas indicados por Figueiredo. A mulher lésbica, além disso, está no centro da discussão de teóricas feministas como Adrienne Rich e Monique Wittig, e um dos pontos de análise diz respeito ao lesbianismo ser um dos únicos espaços possíveis de não centralidade do homem dentro do patriarcado. Segundo Pinto-Bailey (1999), “o lesbianismo não só abre um canal para a expressão autêntica do erotismo feminino

como serve também para realizar uma crítica às relações heterossexuais hierárquicas”.

Mas os novos paradigmas não se estabelecem tão facilmente mesmo entre as mais contemporâneas. O relacionamento homoafetivo é um ponto delicado do processo criativo das escritoras, mais ainda em relação à protagonista lésbica, que resvala na identificação com a figura da feminista masculinizada, feia, despeitada (SOIHET, 2008, p. 3) em consequência do histórico de estereotipia amplamente pejorativa construída por oponentes do movimento. Há, portanto, uma reconstrução de sentidos a ser realizada, e através da representação. As próprias escritoras são divergentes ao tocar no assunto da homossexualidade, indicando que não é um campo pacífico. Levy depõe a favor da não delimitação da sexualidade, tanto nas fronteiras do livro quanto da vida real, e se exime de definir a orientação de seus personagens:

Sinceramente, nem gosto de falar em homo, hetero ou bissexualidade. Aliás, o livro não fala disso. Fala de encontros, da possibilidade de ser tocado pelo outro, da transformação que a paixão provoca na vida de alguém. Mas os personagens não são definidos como uma coisa nem outra, eles apenas vivem os acontecimentos, sem se preocupar com definições e justificativas.

Acho uma besteira isso de querer definir se todas as pessoas são potencialmente bissexuais. Que sei eu? Nem me importa buscar uma resposta para essa pergunta. O ser humano é tão amplo, para que essa necessidade em demarcar fronteiras, generalizar tudo? Eu não delimito a sexualidade no livro, não vou delimitar numa entrevista, não faria sentido<sup>44</sup>.

Maia indica uma concepção mais tradicional da homossexualidade, influenciada pelo lugar comum que se alimenta dos estereótipos referidos acima. A escritora entende a homossexualidade como a negação do sexo biológico, referindo-se ao modo de as lésbicas se vestirem e esconderem o corpo feminino; além disso, critica o excesso de representação da figura do homossexual na mídia popular:

Não, eu só diria que há dois [gêneros]. Esse terceiro é estranho para mim. Mas vi muito aqui em Berlim. A homossexualidade feminina tem crescido muito no mundo todo. No Brasil, já há bastante. É preciso olhar três vezes para identificar, porque elas se vestem como um homem, cortam o cabelo e se tornam homens. É possível perceber porque se nota um pouco de peito

---

<sup>44</sup> TATIANA Salem Levy lança romance feito de ilhas e silêncios. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/11/21/1062/>> Acesso em: 18 mai. 2015.

em algumas, porque elas amarram muito, mas algumas, não. Os homens não necessariamente se vestem como mulher. Não se vê tanto travesti na rua. [...]

No Brasil, existe muita discussão, há muitas passeatas e muitos problemas em relação a isso, que findam por repercutir na mídia, a qual também incentiva muito, dando mais abertura para a discussão. As novelas, por exemplo, colocam, cada vez mais, figuras gays. A maior parte dos telenovelistas é gay, e quem não é simpatiza com os gays. Isso tem sido muito estimulado. Eu acho que deve incomodar até mesmo alguns gays, que devem falar: “Nossa, eu não aguento mais ver tanto gay.” É gay casando, é gay adotando filho, é gay alugando barriga, é muito assim. Está demais mesmo. O casamento não foi liberado ainda. Existe união estável, mas também querem se casar segundo o figurino tradicional, vestindo-se de noiva (GRÜNNAGEL; WIESER, 2015, p. 353-4).

A questão da maternidade também decorre imediatamente da sexualidade, sendo aquela uma das marcas do gênero com as quais as mulheres invariavelmente precisam lidar, conforme Leal (2010, p. 66), “seja pela negação ou apropriação”. A imagem da mãe perfeita foi rompida pelas feministas dos anos 70, mas permanece no horizonte de expectativas das protagonistas, que não raro se encontram em conflito ou com suas mães libertárias, as quais priorizaram a transgressão à maternagem e geraram traumas nas filhas, ou com a própria vivência da maternidade, ainda como possibilidade, configurando uma escolha que precisam fazer sozinhas. Ou ainda, com as duas situações, simultaneamente. Outro tema decorrente da sexualidade, e que se mistura quase sempre à questão da maternidade, é dos mais delicados tratados pela autoria feminina: o incesto, para Figueiredo (2014, p. 37), “é tema tabu que tem sido corajosamente abordado por escritoras contemporâneas”. No caso de *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, o romance citado por Figueiredo (2014, p. 39), o incesto cometido pelo pai em relação à filha mais velha é comungado em silêncio entre mães e filhas, e depois entre irmãs; o silêncio é a herança maldita que transita até o final entre essas mulheres:

Não há nada parecido na literatura brasileira, mas o estupro incestuoso é tematizado na ficção em *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. O romance retrata a vida de três mulheres, a mãe Otacília e suas duas filhas: Clarice, a mais velha, obediente, ajuizada, que busca agradar para obter o amor dos familiares, é estuprada seguidamente pelo pai – sem que se defina quanto tempo isso durou – e Maria Inês assiste à cena uma noite ao passar pelo corredor, porque a porta do quarto de Clarice estava entreaberta. Todas as três ficam marcadas pelo estupro, embora em níveis diferentes. Otacília sente-se culpada porque agiu tarde demais, quando finalmente decidiu enviar a filha para o Rio de Janeiro, tirando-a das mãos do “monstro”, do

“predador” (como o pai é nomeado algumas vezes). Na véspera da partida, Lina, a amiguinha de Clarice, é estuprada e morta. Como nunca se descobriu o culpado, o leitor pode suspeitar do pai incestuoso, que seria capaz de se vingar da decisão da mulher estuprando e matando a menina, mas trata-se de mera suposição, já que a investigação foi rapidamente encerrada pela polícia.

Retratar a violência praticada contra as mulheres transborda a realização estética e não escapa do sentido de denúncia. Há uma diferença radical entre essa situação ser narrada por um homem ou por uma mulher: o estupro, o abuso e o incesto sempre têm chances de serem tanto uma memória quanto um temor da escritora; eles compõem de uma forma ou de outra o imaginário feminino. Levy, em entrevista ao jornalista Edney Silvestre, comenta a representação do estupro em seu romance mais recente, *Paraíso* (2015):

**Edney Silvestre:** Tem uma história, inclusive, que muda, no meio, quando a filha conversa com a mãe sobre uma história que ambas conhecem, que tinha sido contada de uma forma completamente diferente quando a filha era pequena.

Tatiana Salem Levy: Exatamente.

**ES:** Muda totalmente a história.

**TSL:** E que é uma história muito mais importante, forte e violenta.

**ES:** É uma história muito mais violenta, como são as histórias envolvendo as mulheres do livro.

**TSL:** Eu quis falar muito disso assim, eu quis falar dessa questão da violência, assim...

**ES:** Sexual, particularmente.

**TSL:** E... a violência das mulheres, acho que desde o Brasil, ali, do século XIX, desde aquela escrava, ali, que é enterrada viva no início do livro e que joga uma maldição pra outras mulheres, então acho que às vezes a violência contra a mulher não só do homem, mas da própria mulher também, uma sociedade que é muito violenta com a mulher...

**ES:** E ela própria, a escrava, não reconhece o estupro que sofre como estupro.

**TSL:** Claro. Ela vai se envolvendo naquela história.

**ES:** Ela transforma aquilo num caso de amor com o senhor de fazenda<sup>45</sup>.

Na narrativa de *Paraíso*, há novamente uma mãe, uma filha e um silêncio turvo entre elas. Levy declara que quis denunciar a violência contra a mulher, a violência de toda a sociedade, tão inerente às práticas sociais que pode ser incorporada pelo sujeito oprimido a ponto de confundi-la com o amor. A escritora

---

<sup>45</sup> TATIANA Salem Levy explora os meandros da memória em *Paraíso*. Disponível em: <<http://globo.v.globo.com/globo-news/globo-news-literatura/v/literatura-tatiana-salem-levy-explora-os-meandros-da-memoria-em-paraíso/3884249/>> Acesso em: 18 mai. 2015.

também se refere à violência da mulher contra a mulher, o que numa sociedade machista não chega a ser uma surpresa, muito antes a infeliz constatação de um grave sintoma. Assim como em *Sinfonia em branco*, o silêncio da mãe é um ato de violência contra a filha, e essa é uma (falta de) atitude comum entre as mães de qualquer classe social: a maioria não se sente com direito sobre seus próprios corpos, o que dirá sobre os corpos de suas filhas, e ainda diante da autoridade paterna. Na obra autobiográfica *Meus desacontecimentos*, em que relata a história de sua vida com as palavras, a escritora Eliane Brum (2014, p. 29) lança uma afirmação de bastante impacto sobre a relação entre mãe e filha: “Das mães, como se sabe, é preciso arrancar-se. Um parto só não basta, poderia dizer Laura, a personagem do meu primeiro romance”. A propósito, o romance em questão é *Uma duas* (2011), em que Eliane focaliza uma mãe e uma filha unidas justamente por uma violenta relação psicopatológica. Da mesma forma, as nuances da delicada relação entre mães e filhas é central na obra de Levy, se repete em *A chave de casa* e *Dois rios*, impressa na relação doente/cuidador, a exemplo da relação que a própria autora viveu, como relata em outra entrevista:

A relação mãe/filha aparece com uma certa dureza no romance, como se a mãe fosse um pouco um fardo para Joana. Qual é a importância dessa relação na sua literatura?

**TATIANA:** A relação mãe/filha aparece com dureza, mas também com doçura, com amor. Só a Joana consegue tranquilizar a mãe. Se ela fica tantos anos presa à casa, é em parte por culpa, em parte por amor. Aparecida, a mãe de Joana, é uma personagem com transtorno obsessivo-compulsivo, e, sem dúvida, é difícil conviver com alguém assim. Mas acho que a cumplicidade sobressai mais do que a aspereza.

Em *A chave de casa*, o relacionamento da personagem com a mãe também é muito marcante, talvez até mais do que em *Dois Rios*. Isso talvez venha do fato de eu ter tido uma relação muito forte com a minha mãe, que faleceu em 1999. Eu convivi durante anos com a doença dela, e estive muito cedo e por muito tempo no mesmo lugar dessas personagens, de cumplicidade e cuidado com a mãe. Isso me marcou muito, e deve ser por isso que essas mães aparecem na minha literatura de forma tão central.

Levy declara um aspecto de sua vida que é recorrente em sua obra, embora costume afirmar que seus romances não têm cunho autobiográfico, nem mesmo *A chave de casa*, que remete às suas origens familiares e tem como foco a relação entre a mãe doente e a filha que a acompanha em seus últimos momentos. Edney Silvestre, que entrevista a escritora a respeito do lançamento de *Paraíso*, faz uma brincadeira

com os nomes de Levy e da protagonista da obra, Ana. Ana é uma escritora em pleno processo de escrita de um romance histórico, cujo tema é o mesmo de um projeto antigo de Levy, conforme ela mesma revela. Diante da *coincidência*, ele faz uma brincadeira entre os nomes delas, *Ana* e *Tatiana*, a qual a escritora, divertida, responde: “E a própria Ana chega a essa conclusão, de que pra ela a literatura faz sentido quando está misturada com as experiências dela, está misturada com a vida, eu gosto dessa ideia de que é tudo misturado, né? De que não há uma separação entre escrita e vida”. Diante dessa naturalidade com que vida e ficção se misturam, Philippe Lejeune, vinte e cinco anos depois de ter estabelecido o pacto autobiográfico, releu a si mesmo e desconstruiu algumas das normatizações que estabeleceu em 1975, quando ainda buscava estabelecer uma definição de autobiografia como gênero. De sua renovada perspectiva e diante das cada vez mais indefiníveis fronteiras entre os gêneros literários, em especial da diversidade de formas de escritas do eu, concluiu: “Hoje, sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas” (LEJEUNE, 2008, p. 74).

O temor (justificado) que algumas escritoras sentem de que seus livros sejam catalogados como literatura feminina e que sua escrita deixe transparecer as marcas de um feminino relegado à posição mais inferior da hierarquia constituída pelo sistema literário se desfaz tranquilamente na fala de *Tatiana*. É inegável que seja tudo misturado. A tendência autobiográfica que ela revela ao confundir sua percepção à da personagem se reflete em toda a literatura contemporânea, que se volta cada vez mais ao testemunho das experiências vividas/sofridas em cada lugar de fala. Como a escritora destaca, a mistura da experiência daquele que escreve à própria matéria narrada dá sentido à literatura à medida que promove sempre novas e mais profundas instâncias de reconhecimento para a leitora e para o leitor. Não à toa, em *Meus desacontecimentos*, Brum (2014, p. 78) declara que “Há realidades que só a ficção suporta. Precisam ser inventadas para ser contadas”. Pelo mesmo motivo a ficção é capaz de abrigar o outro, que no caso de Eliane se concretiza em suas inúmeras narrativas sobre “os invisíveis, os sem-voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados, aqueles à margem da narrativa”, os quais ela, como jornalista e escritora,



decidiu salvar pela palavra: “Em cada um deles resgatava a mim mesma – me salvava da morte simbólica de uma vida não escrita” (BRUM, 2014, p. 111).

Ainda a respeito da não separação entre vida e escrita, Figueiredo (2013, p. 83), discorrendo sobre a autoria feminina, descreve que “ao cabo desse processo de desnudamento interior, a mulher que escreve acaba descobrindo uma identidade própria – ainda frágil, mas decidida a lutar em favor de sua realização”, dessa forma dizendo, ao mesmo tempo, da mulher no mundo, pois “Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens –, as escritoras subvertem a ordem masculina do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si” (FIGUEIREDO, 2013, p. 88). Por fim, ao dizer de si a mulher diz ainda da própria humanidade, pois, conforme também afirmou Eliane em sua autobiografia, “O que deixarmos de criar será uma ausência no mundo. Uma existência perdida – ou desperdiçada – faz um rasgo no tecido invisível da história” (BRUM, 2014, p. 104), e, portanto, não é mais possível que as mulheres se abstenham da palavra em prol da conservação da hegemonia do discurso masculino. Longe de impor uma delimitação temática, essa escre(vivência) é a possibilidade do rompimento definitivo da hegemonia. A experiência humana é gendrada<sup>46</sup> assim como é étnica, geográfica, classista; misturada à literatura desfaz os limites das margens, reinventa os espaços, es(ins)creve a diversidade.

Uma entrevista realizada pela revista TPM<sup>47</sup> com a escritora Juliana Frank dá a medida da maior liberdade com que a nova geração de escritoras vem manipulando a narrativa literária e do quanto elas vão se sentindo cada vez mais confortáveis transitando pelo falso impasse estabelecido entre o que é vida e o que é ficção. Questionada a respeito de suas protagonistas exclusivamente femininas, Frank responde com naturalidade: “E eu adoro as personagens femininas. Domino muito mais na levada narrativa. E sou filha do feminismo. Então percebo que eu devo escrever essas mulheres libertadas. Gosto de libertá-las”. Nos próximos capítulos observarei de perto o universo de onze personagens femininas criadas por Frank e por outras filhas do feminismo – personagens entre libertadas e *não tão*

<sup>46</sup> Marcada por especificidades de gênero. Cf. LAURETIS, Teresa de. (1994).

<sup>47</sup> MEU coração de pedra-pomes. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/meu-coracao-de-pedra-pomes.html>> Acesso em: 11 dez. 2015.

libertadas assim. A minha mirada particular sobre elas me levou a separá-las, num intuito muito didático, em três grupos: as **acomodadas**, as **ousadas** e as **transgressoras**. Tal divisão desde as primeiras leituras saltou-me aos olhos e ao longo do processo foi se estabelecendo como a melhor ilustração para o que esta tese representa. A intenção não é reduzir a gama de aspectos implicada na construção de cada personagem, mas demonstrar de forma concreta que algumas obras respondem com mais efetividade a uma proposta de transformação sociocultural através da apropriação, por parte da autoria feminina, de tecnologias de gênero como a literatura, nos moldes sugeridos por Teresa de Lauretis. Essa observação é realizada dentro da consciência de que produzi, nesta tese, um espaço gendrado.

O termo gendrado foi utilizado por Lauretis para definir os espaços sociais criados pelas feministas no início do movimento, nos quais a diferença sexual era “afirmada, tratada, analisada, especificada ou verificada”. A questão que Lauretis (1994, p. 206) enuncia a respeito é que “o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista”, contribuindo, assim, com a perpetuação de diferenças estereotipadas entre os gêneros. Porém, seguindo o pensamento de Lauretis (1994, p. 208), determinadas tecnologias aliadas a “discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana” são responsáveis por produzir o gênero “como representação e como autorrepresentação”, sendo que a literatura, tal e qual o exemplo do cinema explorado pela autora, configura-se numa delas.

Dessa forma, ao compreender a tecnologia de gênero como uma ação recíproca, em que “a representação social de gênero afeta sua construção subjetiva e que, vice-versa, a representação subjetiva do gênero – ou sua autorrepresentação – afeta sua construção social”, Lauretis (1994, p. 126) encontra a possibilidade de agenciamento e autodeterminação dos sujeitos, que não são de forma alguma elementos passivos nesse processo. O feminismo, imerso nos próprios espaços gendrados que criou, está sempre exposto à cegueira de não entender-se ao mesmo tempo dentro e fora do discurso hegemônico, assim produzindo e alimentando

sistematicamente representações redutoras. Abrir-se para a contaminação dos discursos que evoluem às margens da hegemonia, é, portanto, de acordo com Lauretis (1994, p. 228), e conforme procurei demonstrar ao longo desta tese, o ponto fundamental para uma construção realmente nova de gênero. O impasse, mais uma vez, apresenta-se como a possibilidade em potencial de transformação:

É por isso que apesar das divergências, das diferenças políticas e pessoais, e da angústia que acompanha os debates feministas dentro e além das linhas raciais, étnicas e sexuais, devemos ser encorajadas pela esperança de que o feminismo continue a desenvolver uma teoria radical e uma prática de transformação sociocultural. Para que isso ocorra, entretanto, a ambiguidade do gênero deve ser mantida — o que é um paradoxo apenas aparente. Não podemos resolver ou eliminar a incômoda condição de estar ao mesmo tempo dentro e fora do gênero, seja por meio de sua dessexualização (tornando-o apenas uma metáfora, uma questão de *différance*, de efeitos puramente discursivos) ou de sua androginização (reivindicando a mesma experiência de condições materiais para ambos os gêneros de uma mesma classe, raça, ou cultura) (LAURETIS, 1994, p. 219).

No intento de pensar a literatura como uma prática de transformação sociocultural posta em ação pela autoria feminina através da representação e da autorrepresentação do gênero, as onze personagens principais dos dez romances que compõem esta tese, Adriana, Clarice, Cora, Erika, Julia, Juliana, Lawanda, Ligia, Maria Inês, e as narradoras, não nomeadas, de *A chave de casa* e *Algum lugar* fizeram-se o foco das análises, à medida que foram interpeladas como a segunda mulher que está no texto.

### 3 NAQUELE QUARTO ONDE EU TINHA CRESCIDO: A MULHER E O CORPO

Para que o nascimento de Jesus fosse validado como um evento sagrado, o problema da sexualidade feminina foi resolvido com um milagre, assim como no desenrolar da História oficial vem sendo resolvido com o sacrifício das virgens, os cintos de castidade nas esposas, o apedrejamento das adúlteras, o isolamento das históricas, a marginalização das prostitutas, a estereotipia das solteiras, a invisibilidade das lésbicas, o *slut shaming*<sup>48</sup> de meninas que mal iniciaram a vida sexual, a punição, das mais diversas formas, das mulheres que fazem ou pretendem fazer sexo: enquanto o homem é definido como um ser que deseja, a mulher tem seu desejo negado para que possa ser livremente objetificada. Tânia Navarro Swain (2014) explica, sobre a reiteração da misoginia que se dá através dos tempos, que as significações sociais entre homens e mulheres é tão diversa e a hierarquia é tão arraigada que o feminismo ainda não conseguiu redefinir os sentidos da diferença. Para a autora, a discriminação se sustenta por três dispositivos principais, que ela propõe como “subsistemas constitutivos do patriarcado”, os quais poderão ser observados em operação no decorrer das análises realizadas neste capítulo:

a) o dispositivo amoroso, que é a rede social de convencimento das mulheres em relação aos papéis que lhes são atribuídos tradicionalmente; b) o dispositivo da sexualidade, que faz das mulheres um corpo sexuado; e c) o dispositivo da violência, que atua materialmente com a ameaça, o estupro, o sequestro, o assassinato, o incesto, a pedofilia e toda forma de intimidação àquelas que ousam desafiar seu controle (SWAIN, 2014, p. 40).

Para Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1981, p. 20), ainda na Idade Média foram determinados os paradigmas que regeriam o corpo feminino através dos séculos nas sociedades ocidentais, aos quais, ainda que sob novas configurações, seguimos vinculadas:

---

<sup>48</sup> Conforme artigo de Jarid Arraes publicado na página Blogueiras Feministas, *slut shaming* é o termo utilizado para definir o policiamento da sexualidade feminina e da sua expressão através da poda, julgamento e restrição de atitudes como usar roupas curtas e decotadas, dançar sensualmente, tomar a iniciativa em situações de flerte etc. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2012/10/cultura-do-estupro-e-slut-shaming/>> Acesso em: 24 jul. 2015.

Neste período, essencialmente teológico, a “maldição bíblica de Eva” acompanharia mais que nunca a mulher. Se bem que exista uma contradição interna no pensamento da Igreja medieval no que concerne à posição da mulher, oscilando entre as figuras de Maria, exaltada, e Eva, denegrida, o que prevalece na mentalidade eclesiástica da época é a formação e o triunfo do tabu sexual. Eva é responsável pela queda do homem, e é considerada, portanto, a instigadora do mal. Esse estigma, que se propaga por todo o sexo feminino, vem a se traduzir na perseguição implacável ao corpo da mulher, tido como fonte de malefícios.

Estabelecido o caráter diabólico do corpo da mulher, foi preciso desenvolver estratégias para controlar a grande ameaça que ele representava para a 2moral burguesa que tinha início com a formação das primeiras propriedades individuais. Com a evolução da sociedade moderna, o processo de aburguesamento, conforme analisa Joana Maria Pedro (2003, p. 9) cristalizou vínculos entre o sexo feminino, a feminilidade e a maternidade. Foi por conta da “garantia da paternidade para a transmissão da propriedade que se acumulava” (PEDRO, 2003, p. 10) que a mulher foi aprisionada aos papéis de esposa e mãe, sendo que o primeiro exigia como pré-requisitos a castidade, o bom comportamento e o domínio dos dotes domésticos (só conquistados numa existência circunscrita ao lar) enquanto o segundo se tratava de uma dádiva divina a ser exercida com abnegação. Ainda, a maternidade só era valorizada quando consequente de um *bom* casamento, o que tornava ambos os papéis indissociáveis um do outro. Estava assim justificada toda e qualquer forma de controle sobre a vida sexual da mulher. A partir do século XIX, a ideia de que ser mãe está diretamente relacionada à constituição da identidade de gênero (PEDRO, 2003, p. 10) das mulheres adquiriu status de *natural* ao ser balizada por um requintado aparato médico, psicológico e legislativo cujos veredictos são até hoje difíceis de dissolver. Para Maria Rita Kehl (2008) esse aparato atuou tanto sobre a mulher quanto sobre o homem oitocentista, dando origem ao sujeito moderno, o sujeito neurótico da psicanálise. No entanto, conforme a autora,

O que é específico no caso das mulheres, tanto em sua posição subjetiva quanto em sua condição social, é a dificuldade que enfrentaram e enfrentam em deixar de ser objetos de uma produção de saberes de grande consistência imaginária, a partir da qual foi se estabelecendo a verdade sobre sua “natureza” (KEHL, 2008, p. 12).

Escravizadas pelo útero, as mulheres só vislumbraram uma possibilidade de fugir da vigilância e do controle da sociedade com o surgimento da pílula anticoncepcional, disponibilizada na segunda metade do século XX, que sem dúvida representou uma das maiores conquistas femininas por permitir que passássemos a separar, segundo Pedro (2013, p. 244), a procriação da sexualidade: “a pílula permitiu às mulheres planejarem com mais segurança se, quando e quantos filhos queriam ter, levando em consideração estilo de vida, carreira profissional e questões financeiras. Puderam, então, cogitar outros futuros”. E assim o fizemos. Além da revolução individual em relação às escolhas que enfim as mulheres poderiam realizar sobre seus corpos e seus projetos de vida, a sociedade pós-pílula iniciou um processo de reconfiguração dos papéis familiares que tem lugar até os dias atuais, conforme descreve Carla Bassanezi Pinsky (2013, p. 517):

Com a possibilidade do sexo com menor risco de gravidez, houve espaço para se questionar publicamente antigos valores como a castidade feminina, a exigência da “integridade física” da futura esposa e a dupla moral sexual, que, entre outras coisas, admitia e incentivava o sexo dos homens com prostitutas. Na nova realidade que se instaurava (não sem traumas e ambiguidades), fazer sexo antes (e mesmo sem) o casamento não seria mais suficiente para comprometer a reputação das mulheres, pelo contrário, aos poucos, o acesso à informação e a busca do prazer passariam a ser considerados “direitos” da mulher.

Em que pesem os avanços promovidos pela revolução sexual na vida da mulher, é preciso sempre questionar de que mulher falamos e em relação a que sociedade. O papel da boa esposa e boa mãe foi concebido para as boas moças filhas das famílias burguesas; as filhas das famílias mais pobres, quando brancas, copiavam esse padrão, enquanto às mulheres negras coube, desde a época da escravidão e da fundação da nossa estrutura social, a ponta mais inferior da hierarquia: seus corpos foram sexualizados em prol do bel-prazer dos seus senhores, e seus úteros acabaram gerando a mão de obra mestiça e bastarda que formou o Brasil. Ao observarmos as origens do feminismo brasileiro, considerando o embate entre as primeiras feministas liberais e as anarquistas do início do século XX, representadas pelos ícones Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura (PINTO C. R., 2003), podemos confirmar esse abismo entre as mulheres brancas das classes mais altas, que tinham acesso às

novidades vindas do exterior (como o próprio feminismo), e a imensa maioria da população de brasileiras, principalmente as negras e pobres, sem acesso à educação e à informação sobre seus direitos, dependentes de iniciativas do governo e da ação de ONGs e movimentos sociais.

A respeito das camadas desprivilegiadas, e portanto sem voz na sociedade, em 1983 Rose Marie Muraro publicou o livro *A sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*, que trazia os dados levantados por uma das maiores pesquisas já realizadas sobre o tema em nosso país. Segundo Muraro (1996, p. 15), o objetivo era “conhecer as verdadeiras intenções da mulher para a maternidade” e para isso era preciso “ligá-las à percepção que elas teriam de seu próprio corpo, da sua sexualidade, dos papéis sexuais que a sociedade lhes determina” e “relacioná-las com sua inserção no mundo do trabalho, bem como conhecer sua ideologia e visão do mundo”. Para cumprir a proposta, os questionários aplicados diziam respeito a temas como virgindade, adultério, masturbação, homossexualidade, passividade, submissão ao casamento, dissociação amor/prazer, aborto, frigidez, assim como questões relacionadas à supremacia erótica, econômica e jurídica do homem e à diferença de atitudes de homens e mulheres em relação ao casamento, à procriação e ao trabalho. A pesquisa foi aplicada nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, entre 1269 homens e mulheres divididos entre três classes sociais, burguesia, campesinato e operariado, assim dialogando diretamente com camadas da população feminina que se transformavam aos poucos no principal alvo das reivindicações feministas e reforçando a necessidade de ampliar o olhar em direção à *outra*, cujas necessidades são tão diversas quanto são as possibilidades de situações de vida. Segundo Muraro (1996, p. 15),

[...] seria mais importante do que entrevistar mulheres influentes ou membros de organizações, ouvir aquelas que sempre foram o objeto das políticas nacionais e internacionais de controle da natalidade, e das pesquisas demográficas, mas que nunca tinham tido a oportunidade de falar: as mulheres que seriam os “recipientes” dessas políticas.

Daquele 1983 para cá, a observação das mulheres dentro de seus contextos sociais promoveu avanços importantes no que concerne às relações trabalhistas,

como a PEC das Domésticas (2014), ao combate à violência doméstica, como a Lei Maria da Penha (2006), ao acesso ao ensino superior, como a Política de Cotas, e mesmo à situação de miséria, como a instituição do Programa Bolsa Família. Resguardadas as questões ideológicas, a instituição desses programas e leis são marcos importantes para o movimento feminista, pois a questão de gênero no Brasil está intrinsecamente relacionada à questão de classe, e as mulheres negras e pobres são as que mais sofrem as consequências do patriarcado capitalista. Ainda, a postura de Muraro em investigar a real condição da real mulher brasileira se difundiu no desenvolvimento de feminismos que, embora ainda bastante setorizados pelas especificidades das demandas do seu irredutível sujeito mulheres, encontraram possibilidades de se tornarem cada vez mais conscientes, ativistas e abrangentes, não por acaso “Enquanto houver uma mulher oprimida, nenhuma de nós estará livre” é um dos lemas da nova geração. Por outro lado, a legalização do aborto (exceto em casos de estupro, risco de morte da mãe ou feto anencéfalo), para citar o primeiro exemplo de manutenção da discriminação às mulheres pelo próprio Estado, continua fora do debate político, pelo menos entre os governantes e candidatos dos partidos dominantes. Isso justamente num país em que os maiores índices de morte por aborto clandestino se dá entre mulheres em situação de vulnerabilidade social. Herdeiras desses preconceitos fomentados pela escravidão, pelas religiões e pelas desigualdades sociais, nossas leis e políticas públicas só a muito custo vão se desvencilhando do ranço misógino, racista e classista entranhado desde as origens da nossa sociedade.

No Brasil, leis como as que regulam o procedimento de ligadura de trompas pelo Sistema Único de Saúde são elaboradas de forma a manter limitada a autonomia da mulher pobre sobre seu corpo e também sobre sua vida. No texto da Legislação<sup>49</sup>, a mulher tem direito de realizar a cirurgia quando desejar, desde que cumpra os requisitos de ser maior de vinte e cinco anos ou de ter pelo menos dois filhos vivos, “se em convivência conjugal, com o consentimento do marido”. A lei, aprovada em 1996, deveria significar um avanço para as políticas públicas de saúde da mulher, no

---

<sup>49</sup> Lei nº 9.263, de 13 de novembro de 1996, Artigo 10, Parágrafos I e II. Disponível em: <[http://bvsms.saude.gov.br/bvs/legislacao/mulher\\_outros\\_direitos.php](http://bvsms.saude.gov.br/bvs/legislacao/mulher_outros_direitos.php)> Acesso em: 24 jul. 2015.



entanto, os entraves promovidos por essas exigências e também pela pressão da igreja sobre o governo dificultam, quando não impedem, a sua aplicabilidade. As consequências são ainda mais graves, conforme analisa Tania di Giacomo do Lago, médica sanitária especialista no tema, em entrevista ao médico Drauzio Varella:

Na base desse parecer, está a ideia culturalmente estabelecida de que mulher e mãe são figuras quase indissociáveis e que a identidade feminina só se completa na maternidade. Na verdade, agindo assim, os médicos discutem a capacidade que as mulheres têm de decidir sobre a própria vida<sup>50</sup>.

Em verdade, nesse caso, os médicos e o governo não discutem a autonomia das mulheres, pois o não direito à escolha é imposto de antemão pela lei. Lago e Varella observam ainda que esse não direito é imposto especialmente às mulheres pobres, tendo em vista que clínicas particulares realizam livremente o procedimento para quem possa pagar por ele. Dessa forma, para Lago, “Estamos negando a essas mulheres a possibilidade de exercer sua vida no sentido pleno, o que é uma enorme injustiça do ponto de vista social<sup>51</sup>”. A lei da laqueadura, no entanto, é apenas um exemplo. Antes de apelar a essa alternativa, as mulheres deveriam, seguindo um raciocínio que seria lógico, optar por métodos contraceptivos reversíveis, mas também nesse caso a moral social é imperativa na configuração da desigualdade, pois não há no Brasil uma política de planejamento reprodutivo efetiva, capaz de promover a distribuição regular dos métodos nos quatro cantos do país e o acesso de todas as mulheres a eles, bem como ao mesmo tempo informá-las sobre como e por que motivos utilizá-los. Muito menos há qualquer esforço em conscientizar os homens de que a contracepção e o planejamento familiar são também responsabilidades deles: as concepções convencionais dos papéis femininos e masculinos assim como as diretrizes impostas pela religião ainda têm força decisiva na elaboração dos direitos e deveres dos cidadãos.

Diante dos impasses que passam ao largo da sua realidade imediata, as mulheres acabam apelando ao aborto, procedimento que só pode ser realizado clandestinamente e que assim mesmo corrobora com a divisão hierárquica da

---

<sup>50</sup> LAQUEDURA. Disponível em: <<http://drauziovarella.com.br/mulher-2/laqueadura/>> Acesso em: 24 jul. 2015.

<sup>51</sup> Id. Ibidem.

sociedade: enquanto as pobres arriscam suas vidas nos *açougues*, e muitas vezes morrem por isso, as mais privilegiadas têm a oportunidade de recorrer a clínicas decentes, mesmo que ilegais. Em 2010, a Universidade de Brasília, em parceria com o Instituto de Bioética, realizou a Pesquisa Nacional sobre Aborto (PNA), com financiamento do Fundo Nacional de Saúde, que comprova essas afirmativas e mais:

A PNA indica que o aborto é tão comum no Brasil que, ao completar quarenta anos, mais de uma em cada cinco mulheres já fez aborto. Tipicamente, o aborto é feito nas idades que compõem o centro do período reprodutivo feminino, isto é, entre 18 e 29 anos, e é mais comum entre mulheres de menor escolaridade, fato que pode estar relacionado a outras características sociais das mulheres de baixo nível educacional. A religião não é um fator importante para a diferenciação das mulheres no que diz respeito à realização do aborto. Refletindo a composição religiosa do país, a maioria dos abortos foi feita por católicas, seguidas de protestantes e evangélicas e, finalmente, por mulheres de outras religiões ou sem religião (DINIZ; MEDEIROS, 2010, p. 964<sup>52</sup>).

A expectativa de que a legislação avance nesse sentido é quase utópica, tendo em vista os nossos precedentes no tocante à discriminação da mulher e ao abismo estabelecido entre a teoria e a prática no que concerne à aplicabilidade das leis em nosso país. Andamos a passos muito lentos na dissolução institucional da misoginia: causa surpresa e indignação descobrirmos que somente no início dos anos 80 do século passado a utilização da legítima defesa da honra como justificativa dos chamados crimes passionais cometidos por maridos contra esposas (a situação oposta é registrada em números infimamente menores), foi revista, graças, grande parte, à pressão do movimento feminista no famoso caso Doca Street. Em 1976, Raul Fernando do Amaral Street assassinou a namorada Ângela Diniz com quatro tiros à queima-roupa, justificando o crime a partir da acusação de infidelidade dela, que foi rapidamente transformada pela mídia na *pantera de Minas*, uma socialite de modos poucos convencionais e vida inconsequente. A vítima, nesse caso, foi submetida a julgamento muito mais rigoroso do que seu assassino: em 1979, quando o caso foi ao tribunal, Evandro Lins e Silva, advogado de Doca, conseguiu abrandar a pena do

---

<sup>52</sup> Cf. o artigo “Aborto no Brasil: uma pesquisa domiciliar com técnica de urna”, publicado pelos pesquisadores coordenadores do projeto, a PNA combinou duas técnicas de sondagem, técnica de urna e questionários preenchidos por entrevistadoras, para levantar dados sobre aborto no Brasil urbano em uma amostra estratificada de 2.002 mulheres alfabetizadas com idades entre 18 e 39 anos em 2010.

cliente em um ano e cinco meses, usando como estratégia induzir o júri a refletir "até que ponto a participação da vítima contribuiu, mais ou menos fortemente, para a deflagração da tragédia"<sup>53</sup>. Após os protestos dos grupos feministas, a sentença, considerada insatisfatória, foi anulada e Doca voltou a ser julgado em 1981, quando foi finalmente condenado a quinze anos de detenção. A aplicação da pena foi considerada uma vitória pelas feministas, porém uma recente pesquisa de Silvia Pimentel, Valéria Pandjarian e Juliana Belloque (2006, p. 80) indica como resultado a persistência dos velhos paradigmas da defesa da honra:

A prática da reprodução da violência de gênero contra a mulher encontra-se presente, para além de certos aspectos da legislação, no conteúdo de argumentos jurídicos e decisões judiciais que incorporam estereótipos, preconceitos e discriminações contra as mulheres que sofrem violência, desqualificando-as e convertendo-as em verdadeiras rés dos crimes nos quais são vítimas. Infelizmente, essa prática ainda é bastante comum e se apresenta com frequência em processos de delitos sexuais praticados contra mulheres, especialmente o estupro.

Para as autoras, nos chamados crimes de honra é que a discriminação encontra ainda hoje sua máxima expressão, já que ao lançar mão da tese de legítima defesa os/as advogados/as promovem "um verdadeiro julgamento não do crime em si, mas do comportamento da mulher, com base em uma dupla moral sexual" (PIMENTEL; PANDJIARJIAN; BELLOQUE, 2006, p. 80). A persistência de tal prática pode ser explicada pela longa narrativa construída entre o sistema legislativo e as estratégias de controle do comportamento feminino. Em 1916, o casamento para sempre, no qual as mulheres tinham evidente desvantagem de direitos, foi estabelecido pelo Código Civil. O único meio de se anular uma união era pela comprovação de que um dos cônjuges cometera um dos quatro erros essenciais, previstos em lei, sobre a pessoa do outro cônjuge: 1) o que diz respeito à identidade do outro cônjuge, sua honra e boa fama, sendo esse erro tal, que o seu conhecimento

---

<sup>53</sup> Evandro Lins e Silva, o "advogado do século", foi um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro, em 1947, defendeu mais de mil presos políticos gratuitamente em pleno Estado Novo e concedeu *habeas corpus* que desagradaram os militares no período em que foi ministro do Supremo, entre 1963 e 1969. Ele ainda atuou como "advogado do país" apoiando o afastamento de Fernando Collor da presidência em 1992. Nada disso, como podemos observar, o impediu de recorrer à misoginia no caso Doca Street, comprovando a profundidade em que o machismo se encontra imiscuído na nossa estrutura social. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2012-jan-18/eleito-advogado-seculo-evandro-lins-silva-completaria-100-anos>> Acesso em: 24 jul. 2015.

ulterior torne insuportável a vida em comum ao cônjuge enganado; 2) a ignorância de crime inafiançável, anterior ao casamento e definitivamente julgado por sentença condenatória; 3) a ignorância, anterior ao casamento, de defeito psicológico irremediável ou de moléstia grave e transmissível, por contágio ou herança, capaz de pôr em risco a saúde do outro cônjuge ou de sua descendência; e 4) o defloramento da mulher, ignorado pelo marido. O último item pode não soar estranho se relacionado a um distante 1916, porém é preciso destacar que essa lei só foi revogada em 2002 (pela Lei nº 10.406), fazendo valer até muito pouco tempo a ideia de que a virgindade da mulher estava diretamente relacionada à honra do futuro marido.

Seguindo a trajetória de injustiças institucionalizadas, as mulheres casadas, até 1962, ano em que foi aprovado o Estatuto Civil da Mulher Casada (Lei 4.121), graças à luta de um grupo de advogadas lideradas por Romy Medeiros, eram, de acordo com Céli Ferreira Pinto (2013, p. 46) “consideradas na Constituição na mesma condição dos silvícolas e tinham o exercício da sua cidadania controlado pelos maridos, que podiam negar-lhes permissão para trabalhar ou para viajar ao exterior”. O divórcio foi aprovado em 1977 (Lei 6.515) e somente em 1988 a Constituição Federal estabeleceu a igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres em todas as esferas, inclusive no casamento. Apesar dos avanços, ficou apenas para 2005 a descriminalização do adultério (Lei 11.106), o que finalmente deveria inviabilizar a traição como justificativa para o assassinato, no entanto a pesquisa de Pimentel, Pandjarian e Belloque (2006) conclui que o machismo ainda influencia muitas decisões jurídicas Brasil afora, mantendo livres ou no cumprimento de penas brandas homens que cometeram crimes contra a vida de suas esposas, para eles, suas propriedades.

Também somente para 2005 ficou a revogação do artigo 107, inciso VII, do Código Penal, que determina a extinção da punibilidade nos casos de crimes graves contra os costumes, como estupro e atentado violento ao pudor, se a vítima vier a se casar com o próprio agressor, e em casos de crimes contra os costumes, sem violência real ou grave ameaça, se a vítima vier a se casar com terceiro. Para Pimentel, Pandjarian e Belloque (2006, p. 89), sobre o artigo original, “Resta claro que a intenção do legislador é proteger a honra da vítima e de sua família, ficando em

absoluto segundo plano o direito à integridade física da mulher e, principalmente, à liberdade no exercício de sua sexualidade”. Assim, o Código Penal brasileiro respaldou por muito tempo a “conduta do marido que subjuga sua mulher”, desqualificando como crimes a violência doméstica e o estupro cometidos dentro da instituição casamento. Conforme as mesmas autoras, o nosso Código Penal, criado em 1940, trata-se de “Diploma antigo, com mais de sessenta anos, elaborado por uma e para uma sociedade patriarcal, [que] ainda carrega em seu corpo preceitos discriminatórios que têm a força de produzir uma contaminação sistêmica no Direito brasileiro” (PIMENTEL; PANDJIARJIAN; BELLOQUE, 2006, p. 88). Cabe destacar, por fim, que também apenas em 2005 as expressões *mulher honesta* e *mulher virgem*, as quais, para Pimentel, Pandjarian e Belloque (2006, p. 90) “representam um desrespeito à liberdade sexual da mulher e colaboram com a permanência de uma cultura jurídica que infelizmente ainda tolera várias formas de violência praticadas contra as mulheres na sua vida íntima, familiar e social”, foram suprimidas do Código Penal. Hoje, mesmo com o reforço da Lei Maria da Penha<sup>54</sup>, criada há quase dez anos, os índices trágicos de violência doméstica ainda não foram completamente revertidos, assim como o silêncio e a opressão da nossa cultura misógina sobre as mulheres.

Essa longa introdução contendo alguns exemplos de leis e políticas públicas que dizem respeito à mulher ratifica o pensamento de Marilena Chauí (1984, p. 226) de que “A mescla confusa entre público e privado é a marca fundamental do machismo”: muito aos poucos são revistos os fundamentos cristalizados pelo senso comum que ainda influenciam a constituição dos nossos regimentos e o *modus operandi* reiterado governo após governo. Por outro lado, não à toa as feministas nos anos 70 lutaram para fazer do pessoal o político e criaram slogans como *nosso corpo nos pertence* e *quem ama não mata*: assuntos considerados de âmbito doméstico como a contracepção e a violência intraconjugal impactam diretamente nos mais diversos setores da sociedade, e o feminismo tem demonstrado as consequências de se ignorar esse fato. Conforme Alves e Pitanguy (1981, p. 60-1), o movimento é responsável pela

---

<sup>54</sup> Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)> Acesso em: 24 jul. 2015.

política dos assuntos referentes à sexualidade feminina, desvestindo-os de tabus inconcebíveis para uma sociedade que se diz contemporânea:

O movimento feminista denuncia a manipulação do corpo da mulher e a violência a que é submetido, tanto aquela que se atualiza na agressão física – espancamentos, estupros, assassinatos – quanto a que o coisifica enquanto objeto de consumo. Denuncia da mesma forma a violência simbólica que faz de seu sexo um objeto desvalorizado. Reivindica a autodeterminação quanto ao exercício da sexualidade, da procriação, da contracepção. Reivindica, também, o direito à informação e ao acesso a métodos contraceptivos seguros, masculinos e femininos. Propõe, principalmente, que o exercício da sexualidade se desvincule da função biológica de reprodução, exigindo dessa forma o direito ao prazer sexual e à livre opção pela maternidade. Nesse sentido, advoga o aborto livre, e a ruptura com os moldes tradicionais em que o desempenho sexual da mulher vem sendo encerrado.

É justamente por dar voz ao que *deveria* permanecer silenciado que o feminismo é ainda tão mal aceito pela sociedade, inclusive por mulheres: é incômodo *de repente* ter de assumir um corpo, um corpo que deseja, e cujo desejo tem consequências não apenas individuais, mas que estão sempre na mira da sociedade. O desejo do corpo feminino é sempre de ordem pública, e em função disso as autoras observam que historicamente a sexualidade feminina foi definida pela limitação enquanto a do homem foi definida pelo desempenho (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 60), configurando uma relação binária opositiva reproduzida incessantemente pela mídia e pela cultura, a qual influencia até mesmo determinações dos campos médico, científico, político e jurídico ao *naturalizar* uma diferença que resulta, em quase todos os casos, negativa para as mulheres. Como exercer livremente o desejo estando submetidas a tantos ditames? Até mesmo a psicanálise se esforça para manter nossos corpos e inconscientes semicobertos por sete ou mais véus: somos o *continente negro* de Freud, de quem, segundo Kehl (2008, p. 14), a confissão de ignorância a respeito do que afinal as mulheres querem “é antes produto de uma denegação por parte do próprio Freud do que de algum mistério não revelado pelas mulheres”. A psicanalista afirma que o mistério sobre o desejo da mulher é produzido por aquilo que o homem recusa saber de seu próprio desejo; para ela, é indagando a si mesmo que um psicanalista, hoje, pode desvendar o ponto impossível sobre o querer das mulheres (KEHL, 2008, p. 14). É por via da reiteração autômata de certos discursos

como o da eterna insatisfação das mulheres que a opressão é construída simbolicamente e exercida na prática das rotinas sociais. Sobre o tema, Michelle Perrot (2003, p. 13-4) reflete:

Quais são os fundamentos, as raízes do silêncio acerca do corpo da mulher? Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político.

Diante da solidez com que esse contexto de discriminação foi estabelecido, *autoquestionar-se*, tal como Kehl sugere que façam seus colegas, pode ser o caminho para que superemos os entraves postos como a verdade sobre nossa natureza, conforme definição da autora, e desloquemos o nosso papel de objetos para sujeitos de uma nova construção de saberes, processo que passa também pela transformação das representações femininas, na e pela literatura.

O campo da ficção, da mesma forma que o legislativo, ou seja, a passos um tanto lentos, vem abrindo espaço para a manifestação de novas e outras perspectivas. De acordo com Regina Dalcastagnè ([2007]), na literatura brasileira contemporânea são as escritoras que constroem uma representação feminina mais efetiva no rompimento dos estereótipos de gênero. Além de aspectos sociais como a carreira profissional e a independência financeira das personagens receberem maior destaque sob a perspectiva das mulheres, Dalcastagnè ([2007]) destaca a representação do corpo como um dos maiores diferenciais entre os dois pontos de vista:

[...] as autoras constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. Levantamentos pormenorizados mostram que as personagens femininas são mais saudáveis, mais escolarizadas, exercem profissões mais variadas, dependem menos dos homens quando são escritas por mulheres. Também são apresentadas em diferentes estágios da vida – são meninas, jovens, maduras e velhas, enquanto os homens se detêm mais na representação de mulheres jovens. Além disso, seus próprios corpos são construídos com mais detalhes e maior variedade quando feitos por mulheres.

Tendo em vista a percepção do surgimento de uma nova representação feminina pelo olhar das próprias mulheres sobre si, penso que para descrever a

**mulher e o corpo** na literatura contemporânea os quesitos a serem analisados devem necessariamente atravessar os âmbitos do público e do privado, porque é desta dicotomia que surgem os conflitos mais profundos no que se refere à sexualidade feminina. No que tange ao corpo, elenquei alguns itens de análise os quais considereei potencialmente capazes de colaborar com a produção de novos saberes a respeito do feminino e com a esperada desconstrução de estereótipos que só têm nos prejudicado. São eles: os **padrões** impostos pela sociedade, que se refletem na auto/imagem física e psicológica; a **virgindade** e o ritual da primeira vez; as **relações sexuais** e a aceitação ou transgressão dos papéis convencionados para os gêneros; o **abuso** e o **estupro** e suas consequências; o **aborto** e a responsabilidade da mulher sobre a concepção e a contracepção; e por fim o **desejo lesbiano** e os convencionalismos e a potência transgressora da sua representação. O intuito é descrever aspectos relevantes da sexualidade feminina sob a perspectiva das próprias mulheres, observando a ruptura ou não de estereótipos, normas e limitações atribuídos culturalmente ao feminino, especialmente nos romances *A menina de véu*, *Calcinha no varal*, *O pau*, *Sinfonia em branco*, *Suíte dama da noite* e *Todos nós adorávamos caubóis*, já que, embora todos os dez romances do *corpus* de alguma forma recaiam no tema, esses seis são os que tratam mais destacadamente das nuances inerentes à relação da mulher com seu corpo.

Em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa (2001), o tema principal é o incesto: numa cidade do interior, o pai, Afonso Olímpio, abusa da filha de treze anos, Clarice, acobertado pelo silêncio da esposa, Otacília. A filha mais nova, Maria Inês, um dia presencia a violência sendo cometida contra a irmã: “Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro. Uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase fantasmagórica” (p. 40<sup>55</sup>). A partir daí o jogo de silêncios inaugurado pela mãe se expande para todos os integrantes da casa e se torna uma marca indelével da personalidade das duas irmãs, pois, conforme Eurídice Figueiredo (2014, p. 39), o gesto da mãe em enviar Clarice ao Rio de Janeiro é tardio: “Todas as três ficam marcadas pelo estupro, embora em níveis diferentes”. A narrativa transcorre em sua maior parte *in media res*, iniciando quando as irmãs têm

---

<sup>55</sup> Todos os trechos retirados dos romances serão referidos apenas pelo número da página.



48 e 44 anos, e Maria Inês está indo visitar Clarice na fazenda em que foram criadas. Os pais, Otacília e Afonso Olímpio, estão mortos. Até o retorno de Maria Inês à casa da infância, o narrador em terceira pessoa vai alternando flashbacks conforme focaliza os principais pontos de vista da trama, Clarice, Maria Inês e Tomás; não há linearidade cronológica, as cenas vão se desvelando no mesmo fluxo truncado da memória traumatizada: vê-se o que o medo de encarar a verdade permite que seja visto. Pela característica de sempre retornar a um ponto do passado para avançar o presente, Virgínia Maria Vasconcelos Leal ([2005]) define a narrativa como *circular*:

As personagens de *Sinfonia em branco* passam por momentos paradigmáticos em sua evolução, que é circular. Se, em alguns momentos, a narrativa fala de duas mulheres "adultas" (Clarice com 48 anos e Maria Inês com 44), não é possível afirmar o término de um processo de formação. Está sempre havendo um ponto de retorno ao passado, a uma passagem da infância e adolescência. Não no sentido de uma pretensa explicação de como as coisas chegaram naquele ponto, mas com a mesma importância, não havendo uma hierarquia rígida entre as fases de vida, ou uma lógica evolutiva e/ou cronológica entre as irmãs, estejam crianças, adolescentes ou mulheres adultas. Todas estão em processo de aprendizagem.

A característica da circularidade é tão marcante que a última cena do romance apresenta as irmãs novamente crianças e é situada *antes* de todos os acontecimentos traumáticos: "A mãe delas estava em casa costurando. O pai delas havia ido até a cidade comprar uns remédios. Ainda eram apenas isso, naquela época: mãe, pai. Amigos potenciais" (p. 220). A indicação para o recomeço, para a nova oportunidade, segundo Leal ([2005]), "valoriza a essência de cada ser humano: a capacidade de sonhar um destino feliz para si mesmo, mesmo sem necessariamente realizá-lo". Assim, o tema de *Sinfonia em branco* é tanto o incesto, exposto com crueza avassaladora e profunda sensibilidade, quanto a vida depois dele: como as irmãs, a vítima e a testemunha (que não deixa de ser igualmente vítima), levaram suas existências adiante como sobreviventes de uma violência indizível e principalmente como as irmãs seguiram relacionando-se entre elas, apesar da memória pulsante a cada encontro. Dessa forma, ao focalizar duas irmãs, *Sinfonia em branco* trata de uma relação entre mulheres pouco abordada pela literatura e com muito a ser explorado. Sob outra perspectiva, o leitor, ao montar o quebra-cabeça temporal inscrito no romance, tem diante de si o processo de formação de Maria Inês e Clarice, o que leva

Leal a afirmar que se trata de um exemplar de *Bildungsroman* feminino visto que, por ser protagonizado por duas mulheres, além de ter sido escrito por uma mulher, “a adesão aos valores tradicionais não será tranquila”.

O conceito de *Bildungsroman* feminino deriva do conceito de *Bildungsroman* tradicional que foi construído a partir da análise de romances de autoria masculina protagonizados por homens e é considerado “um gênero ou subgênero narrativo”: em português pode ser traduzido como “‘romance de aprendizagem’, ‘de formação’, ou ‘de desenvolvimento’” (PINTO C. F., 1990, p. 9). O paradigma é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)*, de Johann Wolfgang von Goethe, publicado na Alemanha entre 1794 e 1796. Um romance de formação ou de aprendizagem, em sua forma clássica, registra as transformações do caráter do protagonista durante a jornada do seu desenvolvimento, sendo que essa formação é “o resultado de sua interação com o mundo exterior” (PINTO C. F., 1990, p. 10) e, sendo assim, responde à categorização mais pelos elementos temáticos apreendidos do que por uma estrutura determinada. Para Cíntia Schwantes (2007, p. 53), a dificuldade em se conceituar o gênero se deve justamente à complexidade daquilo que ele pretende: “narrativizar o processo de formação de um/a protagonista”, o que, segundo a autora, se refere diretamente às diferenças entre grupos sociais e meios de produção. No que conste a questão de gênero, as diferenças também se pronunciam, e talvez o *Bildungsroman* seja o espaço da literatura em que a perspectiva feminina se encontre ou possa se fazer mais evidente.

A crítica feminista preocupa-se em desconstruir o conceito de *Bildungsroman* a partir da observação de que, em sua forma clássica, ele não abarca a experiência das mulheres; desenvolvida sobre a análise de romances de autoria masculina protagonizados por homens, a definição se referiria “ao processo durante o qual se aprende a ser homem” (PINTO C. F., 1990, p. 11), do qual as mulheres já de saída estão desautorizadas a participar. *Sinfonia em branco* é um exemplo: embora abarque a vida das irmãs desde a infância até a maturidade, se diferencia do processo de formação tradicionalmente relacionado a protagonistas masculinos em primeiro lugar porque o desfecho glorioso, uma das principais características do *Bildungsroman* clássico, nunca é atingido. O desfecho do romance de Adriana Lisboa,

conforme o padrão dos *Bildungsromane* femininos, é aberto; não se completa nem com a tentativa de suicídio de Clarice nem com a morte do pai, empurrado do alto da pedreira por Maria Inês. As duas irmãs nunca se livram do sofrimento, e sim aprendem a suportá-lo como aprendemos a conviver com uma herança genética que não podemos devolver às origens. A rede de impossibilidades opera também entre as duas: afastam-se uma da outra, não conseguem se relacionar satisfatoriamente com ninguém (nem mesmo Maria Inês com a filha Eduarda), escondem-se de e em segredos mútuos que não sabem/podem compartilhar e vivem com o que resta. O silêncio que a mãe legara da maneira mais cruel acaba se tornando a solidão de Clarice e Maria Inês, de seus corpos emudecidos pela violência que não se pronuncia. Nesse sentido, é emblemática a imagem dos “segredos cauterizados” de Clarice: “Quarenta e oito anos. E que loide nos punhos nus” (p. 22-3).

Mas outras questões tocadas pelo gênero *Bildungsroman* feminino o tornam especialmente observável pela crítica feminista. Ao acompanhar a evolução da protagonista da infância à fase adulta, o romance de formação toca em pontos cruciais da construção da identidade das mulheres, em geral associados à sexualidade, como a menstruação, a virgindade, a gravidez e a menopausa, bem como os inúmeros aspectos sociais e psicológicos que decorrem deles. A formação da autoestima, a iniciação sexual, a reação diante da ameaça do abuso e do abuso propriamente dito, a descoberta e o exercício da sexualidade, a aceitação ou a ruptura dos papéis estabelecidos como femininos, a postura submissa e passiva ou independente e autônoma dentro dos relacionamentos amorosos, o modo de encarar a velhice e o final da vida fértil são alguns dos subtemas do *Bildungsroman* feminino e quase todos são abarcados com certa profundidade em *Sinfonia em branco* assim como Lígia, em *A menina de véu*, de Natália Nami (2014). Ambos apresentam personagens femininas em idade madura, cuja narrativa elaborada a partir da matéria memorialística delas vai aos poucos desvelando suas trajetórias de formação.

*A menina de véu* se desenrola em onisciência seletiva múltipla, voz narrativa fragmentada empenhada em revelar o descompasso humano em relação ao ritmo das transformações sociais. Os capítulos se intercalam na focalização de Lígia e Amir; enquanto dela são descritos os pesadelos com a filha morta, dele são revelados os

tardios pensamentos em relação à noiva que abandonara no altar, enquanto almoça com a esposa grávida numa churrascaria. A essa estrutura ainda intercalam-se páginas do caderno-confessionário da protagonista, essas sim escritas em primeira pessoa, formando, assim como os parênteses de Júlia, monólogos interiores. Nesse mosaico de vozes, de acordo com Friedman (2002, p. 177), o narrador se perde e o leitor escuta ninguém:

[...] a história vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens.

Através do foco narrativo em Amir descobrimos outra versão dos fatos que Lígia rememora em seu caderno e enquanto cada um imagina no que o outro se transformou, vamos conhecendo suas realidades. O “Noivo” é um homem bem-sucedido; ocupa-se com negócios e mulheres, não com remorsos. Sua memória em relação à Lígia só é ativada quando novamente diante dela: “ele experimentava pela primeira vez em todos aqueles anos o sentimento que no vulgar alcunhavam de culpa e que até o presente momento lhe era apenas uma palavra como outra qualquer, culpa, garçom, hortelã” (p. 94). Em contrapartida, os dispositivos da memória de Lígia são mais complexos e se desvelam pela escrita ao fluxo da permanente embriaguez:

Vou sim adoçar meu café, o primeiro café do dia e ontem fui dormir tão esvaziada, com o álcool da Escócia aprisionado no vidro durante horas, durante décadas para chegar e fazer estragos por aqui, agora mereço a mornidão do café escuro, tudo o que é escuro é generoso, o feijão, o manto do dia. As horas quando cessam. Vou fazer isso tudo porque não quero morrer, Deus me livre da morte, da depressão dos velhos, sou tão velha, mas ninguém sabe, ninguém sabe do espelho, ninguém me olha de perto, é preciso manter as aparências, tudo aparentando normalidade, não há preocupação, a cara longe no vidro, a maquiagem, os outros concordando dizendo então tudo bem, nos dando bom-dia, tudo bom?, tudo bom, tudo tão bom (p. 23).

“Ninguém sabe do espelho”, escreve, ao que parece dizer que ninguém sabe que o tempo, para ela, há muito deixou de ser cronológico e que a escrita é uma

tentativa de fixá-lo. Conforme Alba Olmi (2005, p. 38), a escrita confessional tem, para homens e mulheres, o intuito de “percorrer em sentido inverso à trama de suas vidas, para, talvez, reconhecer o fio secreto, a conexão que relaciona acontecimentos dos quais, ao longo da escritura, eles já estão longe”. Os registros de Lígia em seu caderno estão de acordo com a definição de Olmi, visto que somados constituem uma revisão do passado que presta contas principalmente da criação que recebera. Em entrevista à editora Rocco, Nami afirma ter buscado imprimir às personalidades de Lígia e Amir alguns estereótipos de gênero disseminados em nossa cultura, a fim de manipular os contrastes como matéria-prima da narrativa:

Em *A menina de véu*, em paralelo à voz de Lígia, está a narração sob a perspectiva de uma personagem masculina: Amir. Trabalhar essa dualidade foi interessante, porque os pontos de vista muitas vezes são opostos, conforme nossa própria visão estereotipada do que é masculino e feminino. Lígia é apaixonada e maternal, Amir tem vários filhos e acha tudo muito trabalhoso, que “bebê é tudo igual”, acha normal homem ter amantes. São percepções um pouco estanques e o interessante é ver como essas personagens vão se desviar dos caminhos pré-determinados por seu gênero, sua cultura masculina ou feminina<sup>56</sup>.

*A guerra dos sexos* é o paradigma da estrutura narrativa: Amir se sente *cada vez mais* homem por seduzir e prover, Lígia se sente *cada vez menos* mulher por ter fracassado como esposa e mãe. Enquanto ele avalia que se fez algo errado foi por conta da irrefreável natureza masculina, é do lugar de frustração do papel feminino que Lígia fala. Ainda de acordo com Olmi (2005, p. 38), “Quem fala de si mesmo nas páginas de um diário ou nas páginas de uma autobiografia se espelha em sua escritura para reconhecer-se, para assumir um ponto de vista a respeito de si mesmo, como se observasse a outro”. Durante a leitura do romance, é essa atitude crítica que esperamos de Lígia, na esperança de que o reconhecimento de si provoque uma reviravolta da trama, porém, assim como ela em relação ao Noivo, esperamos em vão.

Em *A menina de véu*, não só o espelho representa o conflito da personagem com o envelhecimento; o caderno em que registra o fluxo memorialístico constitui o que Lúcia Helena Vianna (2003) denomina “inventário caótico das coisas mínimas”:

---

<sup>56</sup> A REJEIÇÃO em estado bruto. Entrevista com Natália Nami. Rocco, 11 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-rejeicao-em-estado-bruto/>> Acesso em: 30 jun. 2014.

“O tempo da memória individual nada tem a ver com o tempo normativo da memória coletiva: é o tempo que nos configura, caótico, desmascarado, epifânico”. Para Michelle Perrot, em *As mulheres ou o silêncio da história* (2005, p. 43), a memória, assim como a existência, é “profundamente sexuada”, não num sentido biológico, mas de que as práticas socioculturais envolvidas no processo memorialístico “estão imbricadas com as relações masculinas/femininas reais e, como elas, são produtos de uma história”. Alguns pontos abordados pela historiadora na diferenciação dessa “memória sexuada” se relacionam diretamente com o que podemos observar de Lígia, como por exemplo, que [...] os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo acontece com seu modo de rememoração, da encenação propriamente dita do teatro da memória (PERROT, 2005, p. 39).

Assim, no romance, temos contrapostos os dispositivos de memória de Amir e Lígia: enquanto a dele é despertada pela presença física de Lígia, e somente assim, a dela emerge das cores, dos cheiros, dos toques, das sensações capazes de reconstituir com detalhes as cenas do passado. Lígia faz da memória uma prática que lhe garante a superação dos dias; é como um bordado que pegamos cada dia um pouquinho e que em cada ponto nos vai dando mostras da imagem completa, como podemos observar neste trecho em que ela se dedica a mais uma vez repassar o dia do casamento com o Noivo:

Era tudo assim adocicado no dia do vestido. Uma nota complacente no jornal chegara a dizer: Noiva que poderia ter estado para rivalizar com princesa tal e tal. De tão bonita, eu sei. De tão bonita. Mamãe me trouxe um cabeleireiro francês para modelar meus cachos louros que iam pelo meio das costas, lembro até hoje o perfume raro do laquê que borrifou as tranças e as deixou ainda mais brilhantes. Vovó conseguiu orquídeas alaranjadas para o buquê, e várias vizinhas vieram assistir ao ritual da minha maquiagem. Eu chegava a esquecer-me de Saulo, e, quando lembrava, um calafriozinho percorria a espinha e borrifava também em meu rosto alguma coisa nova, que podia ser uma lágrima ou gotas contidas de suor, uma espécie de promessa de sensações raras como os perfumes daquele dia (p. 41).

A descrição nos faz pensar naquelas meninas que desde muito pequenas aprendem a sentirem-se orgulhosas dos elogios que recebem pela roupa, pelo penteado, pela beleza, pelo bom comportamento, como se fossem todos prova de seu

valor; e a memória desse orgulho/valor ajuda Lígia a amenizar os verdadeiros sentimentos que a lembrança “daquele dia” lhe provoca. Ainda conforme Perrot (2005, p. 39), “Uma mulher inscreve as circunstâncias de sua vida através dos vestidos que ela usa, seus amores na cor de uma echarpe ou na cor de um chapéu. Uma luva, um lenço, são para elas relíquias de que só ela conhece o valor. [...] A memória das mulheres é vestida”. A partir dessa afirmação, é interessante observar que um elemento se desprende do vestido de noiva de Lígia para povoar todos os seus pesadelos: o véu, do branco puro das promessas, invariavelmente se transforma numa mortalha negra para cobrir o rosto da filha. E o véu, sem dúvida, representa a própria existência de Lígia, semicoberta de tempo, memória e solidão.

Interessante assinalar que o nome da personagem homenageia Lygia Fagundes Telles, escritora que Nami<sup>57</sup> admira desde menina. Coincidência ou não, Lígia em muito se parece com a imagem da “mulher goiabada” que Lygia, a escritora, criou, inspirada em sua mãe para se referir à condição das mulheres do passado: “a tradição da mulher goiabada mexendo infinitamente o tacho de doce... Trancada a sete chaves, não dispunha de uma fresta sequer para se expressar” (TELLES, 1997, p. 58). Seguindo essa definição, aos dezenove anos Lígia já havia cumprido à risca o protocolo da menina burguesa: resguardara-se em casa até arrumar um noivo militar, para quem se entregou antes do casamento e, grávida, foi abandonada às portas da igreja.

Frustrada nos âmbitos que deveriam legitimá-la como mulher, o casamento e a maternidade, Lígia usará, por toda a narrativa, a imagem do pão abortado para metaforizar o fracasso: “Não construo mais nada; mamãe dizia que era preciso preservar a receita do pão da família, que passasse à minha filha, que passaria à sua e assim sucessivamente; mas em mim o pão foi interrompido” (p. 104). Fazer o pão, em *A menina de véu*, corresponde ao tacho de doce das mulheres goiabada de Telles; ao mesmo tempo uma herança e uma prisão. Conforme Ana Silvia Scott (2013, p. 17), o ideal de vida almejado por Lígia corresponderia ao da “nova mulher” burguesa surgida entre o final do século 19 e o começo do 20, a chamada “*Belle Époque*

---

<sup>57</sup> A REJEIÇÃO em estado bruto. Entrevista com Natália Nami. Rocco, 11 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-rejeicao-em-estado-bruto/>> Acesso em: 30 jun. 2014.

brasileira”: mãe dedicada, esposa afetiva, submissa ao marido, voltada inteiramente aos afazeres domésticos, o espaço feminino por excelência. Tais valores guiam a trajetória de Lígia dos sonhos adolescentes à solidão da maturidade e resultam, ao final, num modelo negativo: se referem a tudo o que ela não é.

Por se encontrarem nessa mesma fase madura, Maria Inês e Clarice, de *Sinfonia em branco*, lidam com os sintomas do envelhecimento, que, no caso delas, são permeados pelas consequências de uma longa trajetória cultivando a dor do trauma. A imagem ou a autoimagem das protagonistas, às quais temos acesso através do foco narrativo onisciente é um ponto de partida relevante para a análise das especificidades do feminino abarcadas pelo *Bildungsroman* construído por Adriana Lisboa. As descrições ressaltam as diferenças psicológicas entre as duas, construídas como o duplo uma da outra: de um lado, “Clarice dócil recatada submissa educada polida discreta adorável (p. 191)” e de outro, “a inventiva Maria Inês, e ousada, e curiosa” (p. 17), e claramente é por essa diferença que Afonso Olímpio escolhe a filha mais velha como vítima. Maria Inês desde cedo desenvolve uma postura combativa que afasta o pai: “a verdade é que temia aquela segunda filha como ao próprio diabo” (p. 194). Os temperamentos espelhados destacam-se também na representação dos corpos das irmãs, cada qual com suas cicatrizes, sendo que as de Clarice parecem mais profundas:

Seus cabelos estavam cheios de fios brancos que ela tingia com henna indiana. Estava envelhecida. Era seguramente a impressão que causaria em Maria Inês. Estava passando pelo tempo e sua deixa, sua fala, o momento em cena que lhe cabia talvez estivesse quase chegando ao fim. Agora, o essencial já estava cumprido, todos os passos e todas as dores. A herança: duas cicatrizes gêmeas nos punhos e uma coleção desorganizada de lembranças ferozes.

Quarenta e oito. Não eram uma idade como outra qualquer. Requeriam silêncio. Clarice tinha sua idade impressa no coração como um número de carteira de identidade. Ou o número de um presidiário no presídio. Ela *era* aquele número: quarenta e oito (p. 135).

Clarice é aquele número e também o silêncio, as duas cicatrizes, os cabelos brancos que indicam o tempo vencendo a vida, a vida que a vencera já na infância. Por ter sido a vítima direta da violência paterna, ela resguarda marcas mais profundas e aparentes que a irmã. A personagem também pode ser confrontada com



Lígia de *A menina de véu*: enquanto esta estranha sua imagem todas as manhãs diante do espelho e busca desesperadamente reencontrar-se na memória, Clarice sabe bem quem ela é e as lembranças são o último lugar em que se sente segura. Em vez de buscar reescrever(se), como Lígia, encontra refúgio em outra expressão artística: “As esculturas com que ela tentava se salvar” (p. 60). De argila vai compondo, porém sempre sem sucesso, “O Esquecimento, O Esquecimento Profundo, O Esquecimento Profundo e Verdadeiro, O Esquecimento Definitivo, Verdadeiro e Profundo” (p. 76), a fim de evitar que tudo o que ela é seja usurpado por “uma parte apenas, um pedaço da sua história” (p. 77). Clarice é a irmã passiva ao sofrimento e ao tempo, suas formas de escapar deles, como o álcool e a cocaína, prejudicam-na sempre um pouco mais até culminarem nos dois cortes em seus pulsos; o esquecimento que Clarice busca é o de si mesma, num sentido sempre destrutivo, nunca reconstrutor.

Elódia Xavier (2007, p. 24), em busca de estabelecer uma tipologia dos corpos nos textos literários, utiliza como parâmetro a análise sociológica realizada por Arthur W. Frank no ensaio “For a sociology of the body: an analytical review”. Assim, ela discorre a respeito de dez tipos de corpos, os quais são o invisível, o subalterno, o disciplinado, o imobilizado, o envelhecido, o refletido, o violento, o degradado, o erotizado e o liberado, a partir de personagens femininas da literatura brasileira de autoria feminina. Tendo em vista suas considerações, é possível enquadrar tanto Clarice, de *Sinfonia em branco*, quanto Lígia, de *A menina de véu*, que também se torna alcoólatra em função do trauma, na condição de *corpos degradados*, em que pesem características como a autodestruição, a crise de valores e o discurso desconexo, no sentido da temporalidade, como reflexos de um passado cujas marcas se tornaram impossíveis de se desvencilhar. Maria Inês, ao contrário das duas, trata de apagar as lembranças erguendo uma vida por cima delas, e embora a base seja frágil e as estruturas com frequência rachem, ela segue adiante depois do trauma, torna-se médica, tem marido, amante, dois filhos, círculo social e cicatrizes *normais* para encarar:

Maria Inês começou a se despir diante do espelho. Automaticamente. Não tinha nenhuma intenção de estudar a própria nudez, tão familiar. Seu corpo era aceito por completo. Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada

evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado dois filhos continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grave apendicite operada havia cinco anos. Tirando a calcinha ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão (p. 21).

A mirada de Maria Inês sobre seu corpo aceito por completo representa, em comparação a Clarice e também Lígia, um passo importante na ruptura da cadeia de mulheres em crise com o envelhecimento; ao se despir de forma automática, sem se ater à nudez tão familiar, a personagem revela a boa relação que mantém com seu corpo e sua sexualidade, sua íntima e corriqueira verdade. Sem estigmas, sem cerimônias, sem exaltação: suas marcas são as de uma mulher que considera o seu corpo adequado para corresponder ao seu desejo; Maria Inês admite o corpo que adoce, que pare, que amamenta e o mimia com cremes Lancôme, porque todas essas cicatrizes garantem que ela sobreviveu e *vive*, ainda. Pensando mais uma vez na categorização de Xavier (2007), Maria Inês, Clarice e Lígia, cada uma à sua maneira, representam corpos envelhecidos, e o fazem sob a especificidade da perspectiva feminina.

A intimidade de uma mulher que envelhece representada em tantas nuances não é um tema comum na literatura hegemônica, e é pelas mãos das escritoras que ele vem sendo explorado com mais detalhes, conforme Dalcastagnè havia afirmado. A crise da maturidade, quando masculina, tem o privilégio de dizer da humanidade: o homem velho vive os embates morais de todos nós quando nos encontramos nas garras do tempo: o que fizemos? O que deixaremos? Através de quem ou do que vamos continuar? Diante das grandes questões humanas, os dramas femininos como o útero que precisa ser retirado ou o marido que procura uma amante mais jovem são considerados tão específicos que as próprias mulheres sentem dificuldade em se reconhecer neles. É claro, a pressão do tempo também é exercida contra os homens, e o temor pela decadência da virilidade é recorrente entre os personagens masculinos: em *A menina de véu*, o personagem Amir vive a chamada crise da meia idade e suas atitudes expressam o tipo de apreensão comumente associada ao masculino: “Queria o número de Larissa, queria encontrar a professora de ginástica ao final do dia e dar

o beijo de boa-noite na esposa quando fosse dormir, tendo a agradável sensação de ser um homem de família e um homem vigoroso ao mesmo tempo” (p. 96). A diferença é que os homens não precisam lidar, além da crise interna que a percepção do próprio envelhecimento causa, com o olhar externo que culpabiliza a mulher por se tornar inapta a despertar desejo. De acordo com Xavier (2007, p. 85), “O homem idoso normalmente escapa desse preconceito, pois a sociedade não exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência de um sujeito conquistador. Os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril”. A mulher, por sua vez, a partir do momento em que deixa de ser desejada, o seu próprio desejo passa a ser considerado ridículo, conforme analisa Michelle Perrot (2003, p. 6):

No outro extremo da vida genital, a menopausa ocorre numa semiclandestinidade. Na visão comum, a mulher no climatério já não é mulher, e sim uma velha, eventualmente dotada de mais poderes e liberdades, porém privada de fecundidade e, em consequência, de sedução. A própria palavra é uma injúria ou uma zombaria. Daí o mutismo sobre esse momento vivido como um exílio: da juventude, do glorioso período da maternidade.

É uma inversão instantânea: se na juventude a sexualidade da mulher é o foco das atenções dos homens e da sociedade em geral, tanto pela objetificação capitalista quanto pelo problema do controle populacional, na velhice a sexualidade feminina é compulsoriamente anulada: “Não existe espaço, não existe iconografia na nossa cultura para a representação dos desejos dela, através dos quais a expressão pessoal, ou, até, a identificação, possa ser possível. Para ela, como para os demais, a mulher possuidora de desejos parece uma louca”, afirma Simone de Beauvoir no ensaio *A velhice* ([1990]). Mais de 40 anos depois da fala de Beauvoir, personagens como Clarice de *Sinfonia em branco* e Lígia de *A menina de véu* reproduzem exatamente a visão que a filósofa francesa condenou: a primeira por identificar nos cabelos cheios de fios brancos um sinal de que a “cena que lhe cabia talvez estivesse quase chegando ao fim” e a segunda por nomear os sintomas do envelhecimento como o início de um “delicado processo de enlouquecer” (p. 21). Tachar a mulher velha de louca, tanto na realidade quanto na ficção, é uma forma de descartá-la, de

construir o sótão em que se pretende escondê-la até o resto de sua vida. É no sentido de dar visibilidade à delicada relação da mulher com a velhice, porém sob uma perspectiva que ofereça alternativas à visão estereotipada, que se faz importante vê-la cada vez mais representada na autoria feminina:

É significativa a presença do tema da velhice nas narrativas de autoria feminina. Se a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude. O corpo, produzido pela mídia, corrobora esses princípios, transformando a vida das mulheres numa eterna frustração. Ao vincular sua autoestima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial (XAVIER, 2007, p. 85).

A cena de Maria Inês despindo-se para o banho e revelando uma a uma as marcas que deveriam permanecer escondidas sob a lógica misógina representa uma relação saudável entre uma mulher madura e seu corpo, e é por isso mesmo uma raridade em nossa cultura, difícil de ser imaginada num romance de autoria masculina. Há uma *norma estereotípica*, conforme descreve Tina Chanteur (2011), que, ao mesmo tempo em que rege a formação das meninas, atua como modelo negativo para as mulheres mais velhas, e ainda é o filtro pelo qual os homens têm nos enxergado e nos representando na cultura ocidental. Por essa norma estariam banidos da vista social todos os *defeitos* que Maria Inês aceita pacificamente em seu corpo:

As mulheres são constantemente exortadas a revelar sua feminilidade, a não se vestirem de maneira masculina, a não esconder suas silhuetas, a não usarem moda demasiadamente jovem ou antiga, roupas apertadas ou folgadas, a vestirem-se de um modo *sexy* e não desalinhado, para mostrar apenas a quantidade certa dos seios, a não mostrarem muito as pernas, mas o suficiente, a cobrirem as partes do corpo que demonstram sinais de envelhecimento e a fazer o melhor com aquelas partes do corpo que ainda demonstram sinais de juventude. As mulheres são estimuladas a usarem salto alto, são treinadas para que apliquem maquiagem do jeito certo, são destruídas emocionalmente, com frequência a ponto de chegarem às lágrimas, até que percebam o quanto estiveram erradas e estejam prontas para serem novamente iluminadas, reconstruídas e ganharem nova forma, como receptáculos coniventes da moda, em cujos corpos é inscrita a mensagem da sexualidade patriarcal, heterossexual e normativa (CHANTEUR, 2011, p. 68).

Quando as marcas da velhice não podem mais ser disfarçadas por truques de vestuário, cosméticos ou plásticas a mulher perde qualquer função social que não se refira à maternidade. Mirian Goldemberg (2011) afirma que a mulher brasileira em especial recebe a velhice de maneira muito traumática, e os dados da pesquisa que realizou sobre o tema denunciam a nossa suscetibilidade à norma estereotípica descrita por Chanteur. Goldemberg compara os dados levantados no Brasil com os de pesquisa que realizou também na Alemanha e descreve um resultado interessante. As alemãs, mais confortáveis com a velhice, procuram enfatizar “a riqueza dessa fase em termos de realizações profissionais, intelectuais e afetivas”, ao contrário das brasileiras, que parecem depender do olhar do Outro para legitimar o próprio valor:

A decadência do corpo, a falta de homem e a invisibilidade marcam o discurso das brasileiras. De diferentes maneiras, elas dizem: “Aqueles olhares e cantadas tão comuns sumiram. Ninguém mais me chama de gostosa. Sou uma mulher invisível”. Curiosamente, as brasileiras que se mostram mais satisfeitas não são as mais magras ou bonitas, e sim aquelas que estão casadas há anos. Elas têm “capital marital” (GOLDENBERG, 2011, p. 81).

A questão do *capital marital* na velhice é abordada sob diferentes perspectivas na literatura. Para seguirmos com a visão de Simone de Beauvoir, podemos analisar o conto “A idade da discricão”, publicado em 1968, dois anos antes do ensaio *A velhice*, que também representa o diálogo da mulher madura com o corpo. Beauvoir tinha por volta dos 60 anos quando criou a protagonista dessa história, uma intelectual de esquerda com provavelmente sua mesma idade e que finaliza a narrativa refletindo sobre a *sorte* de contar com um marido como companhia para enfrentarem juntos a jornada do envelhecimento:

Não olhar muito longe. Longe seriam os horrores da morte e dos adeuses. Seria a dentadura, a ciática, as enfermidades, a esterilidade mental, a solidão em um mundo estranho que não compreenderíamos mais e que prosseguiria seu curso sem nós. Conseguiria não levantar os olhos para esses horizontes? Quando aprenderia a percebê-los sem pavor? Nós estamos juntos, é a nossa sorte. Nós nos auxiliaremos a viver essa derradeira aventura da qual não retornaremos. Isso no-la tornará tolerável? Não sei. Esperemos. Não temos escolha ([BEAUVOIR, s/d]).

A fala da personagem de Beauvoir indica uma preocupação mais relacionada a como amenizar a solidão que surge com a perda gradativa do sentido da existência do que a *vencer* o desafio feminino crucial que é manter o casamento apesar da perda do poder de sedução que a velhice — das mulheres — prontamente acarreta. No conto, ao contrário do que a pesquisa de Goldemberg revelou sobre as mulheres brasileiras, é apenas por volta dos 60 anos que a protagonista se dá conta de que tem um corpo, mais exatamente quando o filho observa que ela engordara alguns quilos: “Veja só! Menos eu me reconheço em meu corpo, mais me sinto obrigada a me ocupar com ele. Está a meus cuidados e eu o trato com um devotamento aborrecido, como a um velho amigo meio desgracioso, meio diminuído, que tivesse necessidade de meus préstimos”. A protagonista se mostra claramente aborrecida em se ver obrigada a voltar sua atenção para um aspecto físico do envelhecimento, e assim o comentário do filho significa uma invasão ao impor à mãe uma perspectiva que nunca fora a dela, conforme o efeito descrito por Xavier (2007, p. 86):

A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal a percebemos. Nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude.

Assim, a normatização que é imposta de fora castra qualquer chance de nos entendermos com as transformações inevitáveis e de conquistarmos uma convivência pacífica com elas. Por outro lado, se para essa personagem o corpo passa a incomodar aos 60, para a maioria das mulheres brasileiras ele é motivo de transtorno pelo menos trinta anos antes. Em sua pesquisa, Goldemberg (2011) conclui que envelhecemos precocemente, sendo que aos 30 anos as brasileiras “já estão preocupadas com fios de cabelos brancos, ruguinhas que começam a aparecer e quilinhos a mais”, o que demonstra a nossa completa submissão à norma. Adriana, personagem de *O pau*, apresentada como uma designer de joias de 38 anos, acostumada a “transas rápidas com homens casados”, solteira e sem filhos, é descrita como um mito urbano, como indicação de que poucas mulheres de sua idade são, como ela, independentes, donas de uma carreira de sucesso, com vida sexual ativa e sem grandes preocupações com a reputação. Entretanto, mesmo do discurso

*moderninho* de Adriana depreendemos o apego a determinadas convenções do feminino, por exemplo quando ela justifica sua recusa em sair com homens mais jovens porque não suporta a *sensação* de velhice que o contraste entre as idades causa: “quando você sai com alguém 14 anos mais jovem, é lógico que se sente uma anciã. Uma velha sem-vergonha” (p. 37). Daí o surgimento de tantos conflitos na narrativa da personagem a partir do momento em que ela quebra a própria regra. A saga de vingança da personagem que deseja castrar simbolicamente o pênis do namorado alguns anos mais jovem não se dá tanto pela descoberta da traição quanto pela mensagem que ela intercepta no celular dele: “SÓ QUERIA CONVERSAR. ESTÁ COM A VELHOTA?” (p. 100). Trair e ser traída, para uma mulher contemporânea como Adriana, faz parte do jogo das relações, mas o letreiro luminoso e em letras maiúsculas surgido no meio da madrugada acende em seu inconsciente uma descoberta muito mais cruel: a do corpo que envelhece e é sumariamente eliminado da competição. Com o orgulho ferido, naquele mesmo dia ela amarra-o à cama e inicia a aplicação de técnicas – as mais diversas – para fazer com que o inconsciente dele associe irreversivelmente a ereção a algo terrível – castrando-o simbolicamente. A partir daí o romance se transforma num tratado a respeito dos malefícios da existência onipresente do órgão reprodutor masculino: “Acabemos com o pau, e o mundo será instantaneamente um lugar melhor para se viver. Um lugar sem bolinadores de ônibus. Sem cantadinhas grosseiras nas ruas. Sem estupros, sem abusos, sem chefes esfregativos” [...] (p. 93).

Lígia, Clarice e Maria Inês, por sua vez, não demonstram pesar significativo pela perda da juventude num sentido de fim da beleza, da sensualidade ou da vida sexual; envelhecer, para elas, é findarem-se as oportunidades de estabelecer o equilíbrio que de alguma forma perseguiram durante suas narrativas. A personagem feminina na idade madura tende a ocupar-se mais com os aspectos psicológicos do envelhecimento e com a solidão de caráter existencial envolvida no processo, na qual os desfechos indicam a necessidade da mulher de aprofundar-se. No romance de Adriana Lisboa, a autoimagem elaborada pela tia-avó de Clarice e Maria Inês, que hospedou ambas em seu apartamento no Rio de Janeiro, consegue conectar essa solidão ao estado contemporâneo do sujeito: “Este miserável descompasso, pensou a

tia-avó, entre o corpo e a mente. Sentiu-se velha. Fisicamente velha. Parecia não haver mais palavras a compreender. Já não havia interlocutores, seu mundo estava quieto” (p. 105). Talvez por conta dessa quietude Lígia lança-se à reescrita de sua vida, Maria Inês revela o último segredo que carregava e Clarice permite-se fazer sexo pela primeira vez sem que isso a remeta diretamente à violência; os três desfechos ficam em aberto, mas sinalizam para uma cura individual que é muito mais aprender a conviver com as cicatrizes (a memória, a solidão) do que livrar-se de alguma forma delas. Sinalizam para o alcance de uma serenidade ainda inédita, que no caso das três protagonistas pode vir a significar o “tornar-se mulher” descrito por Beauvoir em *O segundo sexo* (1949).

Tornar-se mulher para a geração de Lígia, Clarice e Maria Inês, que vivenciaram o surgimento do feminismo nos anos 60 e a desestabilização de todas as normas, tem um sentido muito diferente do que tem para Cora e Juliana, personagens de *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon (2013) e *Calcinha no varal*, de Sabina Anzuategui (2005). É muito provável que as normatizações convencionais nem façam sentido para essas duas, justamente por testemunharem o tempo da desconstrução de todos os sentidos. Enquanto as questões de Lígia são pautadas pela frustração do sonho de ser uma mulher *completa*, que gera filhos e pães, impresso nela através da criação retrógada que recebera, e as de Clarice e Maria Inês decorrem do poder patriarcal levado ao limite do abuso, sobre o qual conservaram silêncio, submissas, durante décadas, Cora e Juliana surgem muito mais preparadas para decodificarem a “mensagem da sexualidade patriarcal, heterossexual e normativa” (CHANTEUR, 2011) que a sociedade ainda não desistiu de enviar a elas. O conceito de ser mulher, aqui, não está ainda completamente descartado: a postura desconstrutivista procura transformar os paradigmas e desdizer as verdades consolidadas; tornar-se mulher, portanto, deixa de significar a indicação de um caminho (o único possível para quem não está no grupo do significante universal, o homem) para dispersar-se em possibilidades. Para Judith Butler (1998, p. 24), “Desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas”.



Questionar o termo e também o sujeito *Mulher* (com “m” maiúsculo”) impôs-se como uma tarefa da qual depende a sobrevivência das mulheres contemporâneas, cada vez menos dispostas a repetir narrativas de lígias, clarices e marias inês. Simone de Beauvoir abre *O segundo sexo* com uma série de perguntas que provocam a desestabilização do sentido de ser mulher conforme cristalizado pela cultura. Se para Freud a feminilidade está relacionada a uma forma passiva – e portanto saudável para a coexistência dos dois sexos – de invejar o pênis, Beauvoir (1970, p. 13) põe em questão qualquer fundamento biológico e anuncia ao mundo o conceito de gênero que sustentará o feminismo como um movimento e como uma teoria dez anos depois da publicação do seu livro:

Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimo do vocabulário das videntes.

A feminilidade, segundo a nossa sociedade patriarcal, mais do que definir uma mulher, é capaz de definir o quão mulher uma mulher é. Trata-se de uma instituição abstrata que, conforme Beauvoir, não pode ser explicada pela presença ou não de órgãos reprodutivos femininos; os termos da feminilidade são construídos culturalmente e atualizados a cada geração a fim de que ela se perpetue como um instrumento efetivo de opressão das mulheres a uma condição fragilizada, incapaz, inferior. Kehl (2008, p. 65) descreve a feminilidade como “uma construção discursiva produzida a partir da posição masculina, à qual se espera que as mulheres correspondam, na posição que a psicanálise lacaniana designa como sendo a do ‘Outro do discurso’”. Esse papel de “Outro do discurso” pode ser bem observado em *Sinfonia em branco* e *A menina de véu*: as três personagens dividem o protagonismo das narrativas com um patriarcado tão onipresente quanto um deus, e suas trajetórias se resumem à órbita pré-estabelecida por ele. Embora Kehl (2008, p. 65) afirme que “A participação das mulheres, no entanto, nem sempre é passiva [...] A posição de ‘Outro do discurso’ parece impossível de se sustentar ao longo de uma

vida”, e os desfechos das narrativas aqui analisadas sejam, como vimos, abertos, e sinalizem para estados de serenidade, são ainda assim conformados com os desmandos do todo-poderoso patriarcado: a paz é conquistada a duras penas e apesar dele.

É preciso considerar que a passividade das mulheres muitas vezes é impelida além do campo discursivo; o machismo é frequentemente inatingível pelos sistemas de justiça. Em termos práticos, o abuso sofrido pela personagem Clarice é um exemplo de crime apoiado “no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder”, como bem descreve Perrot (2003, p. 10) a respeito do incesto. Trata-se de uma prática perpetuada na História justamente porque “enterrada na obscuridade dos lares”, uma obscuridade tão profunda a ponto de cegar a própria vítima, como Clarice: “Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos. Ele lhe acariciava os braços. Os ombros. Os seios” (p. 190). O agressor aqui esconde-se por trás da opaca trama familiar e emerge incólume, pois “É necessária muita coragem, por parte dos interessados e até mesmo da mãe, para ousar falar. Acima de tudo, porque é difícil provar que houve estupro” (PERROT, 2003, p. 10).

A necessidade de se comprovar o estupro para que seja possível criminalizá-lo envolve uma série de condições exigidas pelo Estado, e são elas que definem os efeitos que a violência pode ou não ter sobre a vítima — há um limite legal para o sofrimento. Poderemos colocar em questão aqui algumas formas de “violência da letra” que o crime de estupro envolve. Assim definida por Butler (1998, p. 26), “a violência da letra, a violência da marca que estabelece o que irá ou não significar, o que será incluído ou não no inteligível, assume uma significação política quando a letra é a lei ou a legislação autorizadora do que será a materialidade do sexo”. Para a autora, é uma questão política quando a lei é forjada de forma a decidir os efeitos da violência sobre a vítima. Butler analisa como exemplo as restrições legais que regulam o que é — e, fundamental, o que não é — considerado estupro no caso de alguns estados americanos que exigem doze provas empíricas para caracterizar o crime, o que, para a autora, significa um “estupro governamentalmente facilitado”. A

violência da letra, assim descrita, caracteriza as leis e políticas públicas que se referem ao crime de estupro, incorrendo muitas vezes na culpabilização da vítima pelo próprio Estado, a instância de poder que deveria protegê-la.

Em *Sinfonia em branco*, Clarice, com treze anos, considera culpa sua o comportamento do pai – “Claro. Naturalmente. Ela devia ter *feito alguma coisa* para que seu pai tivesse agido daquela maneira” (p. 191). Otacília, a mãe, do alto de sua submissão, atua como testemunha silenciosa – “E ninguém pronunciou uma única palavra. (p. 192)” – e quando se sente fortalecida para dar um fim à situação é tardio o gesto de enviar a filha ao Rio de Janeiro: o caminho do trauma não pode ser *despercorrido*. São muitas as barreiras a serem transpostas por uma mulher até denunciar o próprio pai pelo abuso, e a incapacidade de fazê-lo não pode ser julgada como fraqueza. Só há muito pouco tempo o sistema jurídico brasileiro começou a atender para as especificidades dessa situação: em 2012, a Lei 12.650 alterou o Código Penal, que passou a contar os 20 anos de prescrição para crimes de abuso e exploração sexual de menores a partir da data em que a vítima completa 18 anos, não mais a partir da ocorrência. Clarice, dessa forma, teria chance de denunciar o pai e criminalizá-lo como agressor até os seus 37 anos, entretanto, justamente nessa época ela estava tentando acabar com a sua vida. A falta de informação e acolhimento à ocasião do abuso determinou, para Clarice, o desenvolvimento do comportamento autodestrutivo e a incapacidade de denunciar o crime. A verbalização do trauma e o esboço de libertação acontecem somente muitos anos depois do abuso, e se dá entre as duas irmãs, no dia da morte do pai, quando Clarice pergunta a Maria Inês se ela sabia.

Mas e se Clarice procurasse tomar as medidas legais cabíveis à época dos recorrentes estupros? Encontraria certamente muita dificuldade, já que o Estado não consegue ajustar a questão entre a saúde e a segurança públicas. A Lei 12.845, estabelecida em 2013, determina que os hospitais devem oferecer às vítimas de violência sexual “atendimento emergencial, integral e multidisciplinar, visando ao controle e ao tratamento dos agravos físicos e psíquicos decorrentes de violência sexual, e encaminhamento, se for o caso, aos serviços de assistência social”. Esse atendimento deve compreender diagnóstico e tratamento das lesões físicas; amparo

médico, psicológico e social imediatos; facilitação do registro da ocorrência e encaminhamento ao órgão de medicina legal e às delegacias especializadas com informações que possam ser úteis à identificação do agressor e à comprovação da violência sexual; profilaxia da gravidez; profilaxia das Doenças Sexualmente Transmissíveis – DST; coleta de material para realização do exame de HIV para posterior acompanhamento e terapia e fornecimento de informações às vítimas sobre os direitos legais e sobre todos os serviços sanitários disponíveis.

Para cumprir todas essas determinações, os hospitais precisariam contar com as chamadas cadeias de custódia, um espaço especial que daria conta do atendimento médico e da perícia ao mesmo tempo, amenizando o sofrimento e o constrangimento da vítima, que não precisaria mais passar pelo mesmo processo duas vezes, no hospital e no Departamento Médico Legal, onde na maioria das vezes são submetidas a profissionais até agora despreparados para lidar com as especificidades desses casos, transformando todo o processo numa nova tortura para a vítima. O atendimento às vítimas de estupro responde a muitos tabus referentes ao corpo da mulher, e o descaso e a violência com que vem sendo debatido e efetivado revela o preconceito entranhado no meio social. No que concerne à discussão política, a Lei 12.845 foi alvo de intensa polêmica fomentada pelas bancadas religiosas do Congresso Nacional, que a acusavam de institucionalizar o aborto, fazendo do corpo feminino um campo de batalha para discussões ideológicas e teológicas que o transformam numa completa abstração. O dilema da Lei 12.845 expõe mais uma face da “violência da letra” inerente ao nosso sistema.

A discussão dos termos segue a passos lentos: novas leis estão sendo feitas, porém, enquanto na teoria significam avanço – e alívio – na prática não conseguem muitas modificações ao esbarrarem nos inúmeros entraves estruturais e morais que o próprio sistema apresenta para sua implementação. Em *Sinfonia em branco*, dessa forma, cabe à Maria Inês, a irmã indiretamente atingida, romper o ciclo danoso, apenas um ano após a morte da mãe, quando as irmãs já são adultas. Para dar fim ao “monstro purulento de um ombro só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas” (p. 53) e que personificou o pesadelo e o fim da infância das duas, ela empurrou o pai do alto da pedreira, numa atitude contaminada pela mesma

violência que ele ensinara a elas, a qual, se fizera de Clarice um *corpo degradado*, de Maria Inês fizera um *corpo violento* que só se aplaca com a vingança (XAVIER, 2007, p. 119).

Na literatura, em concomitância a protagonistas como Lígia, Clarice e Maria Inês, representadas na maturidade e em processo de revisitação dos paradigmas do passado, uma nova geração de personagens femininas surge para alterar o estado da questão. Sendo assim, de uma perspectiva que é pós-feminista, no sentido de pós-grande onda do movimento (RAGO, 2004), Cora, de *Todos nós adorávamos caubóis*, e Juliana, de *Calcinha no varal*, refletem uma postura diferente da mulher diante da sociedade – elas parecem ter menos “contas a acertar” com o patriarcado que tanto oprimiu as três primeiras. É preciso observar, no entanto, que Cora e Juliana são duas jovens em pleno processo de formação e ambas vivem, mesmo não sendo ricas (Cora tem uma situação familiar financeira melhor do que Juliana), uma condição privilegiada se comparada ao geral da mulher brasileira. Cora é jovem, cosmopolita, bissexual. Ainda livre de cicatrizes da vida, interessa-se mais pelas marcas que deixa em seus interlocutores e expressa, como é peculiar da juventude, o temperamento transgressor através de uma autoimagem muito bem pensada e montada:

Mas nós não parecíamos ser o tipo de gente que ela tinha prazer em servir. Que tipo de gente? Pra começar, eu era uma loira platinada, cabelos emaranhados, dois dedos de raízes castanhas intencionais. Além das botas Doc Martens, eu usava um jeans apertadíssimo (pernas finas desde criança), uma regata e uma jaqueta de couro vermelha e justa com capuz, o qual você pode imaginar, ficava um bocado armado no meu pescoço. Desde que eu morava em Paris, eu carregava no lápis preto.

Quanto a Júlia, é claro que ela tinha mais chances de angariar simpatias. Em primeiro lugar, ela era menos estranha do que eu. Eu não ficaria nem um pouco surpresa se alguém de repente elogiasse seus brincos (p. 21-2).

Recém-chegada de Paris, onde mora, para uma viagem com a ex-namorada Julia pelo interior do Rio Grande do Sul, um dos primeiros estereótipos femininos que ela pretende quebrar é justamente o da feminilidade, desafiado pelas botas Doc Martens. Quando Cora chega para buscar Julia no hotel em que está hospedada no centro de Porto Alegre, há um homem de bombachas que as observa “com certo interesse triste” (p. 12) e que antes de elas saírem se aproxima para dizer a Cora: “Essas tuas botas são de homem” (p. 13). Cora, entre surpresa e indignada, apenas

responde: “Acho que o senhor não é um especialista em moda” (p. 14). Fica claro o conflito que se estabelece entre o homem de bombachas, símbolo da masculinidade rústica do gaúcho, e a menina que veste não quaisquer coturnos:

Um tanto chocada, olhei para meus próprios pés a fim de conferir o que era mesmo que eu usava, e eram meus coturnos Doc Martens, pelos quais eu havia pagado uma pequena fortuna em uma loja da marca em Paris. Aquele par de sapatos tinha um pequeno altar reservado em quase todos os movimentos da contracultura, mas era demais esperar que tal carga simbólica penetrasse na carcaça cansada de quem no máximo tinha visto coturnos protegendo os pés dos policiais militares que atiram balas de borracha em tendas do MST. Este é o problema da moda: você depende dos outros. Se eles não entenderem a mensagem, todos os seus esforços vão por água abaixo (p. 14).

O termo mensagem, quando utilizado por Cora, questiona diretamente a “mensagem da sexualidade patriarcal, heterossexual e normativa” descrita por Chanteur. Enquanto Chanteur (2011, p. 68) desmembra o mecanismo midiático que exorta as mulheres a se transformarem em “receptáculos coniventes da moda”, sempre insatisfeitas e incompletas por nunca atingirem o ideal exaltado pela “norma estereotípica”, Cora desconstrói o sentido opressor dessa mesma moda transformando-a num elemento explicitamente combativo da sua personalidade. Embora a personagem lamente que o gaúcho não tenha entendido a mensagem que ela pretendia transmitir ao escolher as botas Doc Martens, e é tão importante que sejam Doc Martens, o estranhamento, por parte dele, de fato aconteceu, já que a frase *Essas tuas botas são de homem* revela, muito mais do que uma afirmação, uma interpelação a respeito de o que Cora é ou pretende ser ao romper as definições mais elementares que o senso comum tem de masculino e feminino. Assim, o primeiro estereótipo quebrado pela personagem é justamente o da feminilidade como grande virtude das mulheres, conforme descreve Perrot (2003, p. 16):

Assim se opera uma construção sociocultural da feminilidade, que Simone de Beauvoir analisou (*O segundo sexo*, 1949), feita de contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, *silêncio*. Eis as virtudes cardeais da mulher.

A educação deve inculcá-las nas meninas, pois é importante saber distinguir educação de instrução. Esta é o acesso ao saber: tem alguma utilidade? O século XIX responde que não para as meninas do povo e dá um sim reticente e bem dosado para as da alta sociedade. A educação, pelo contrário, que é a

formação dos bons hábitos e produz boas esposas, mães e donas de casa, parece essencial. As virtudes femininas de submissão e silêncio, nos comportamentos e gestos cotidianos, são centrais nela. E, acima de tudo, o pudor, a honra feminina do fechamento e do silêncio do corpo. A mocinha, essa personagem criada pelo século XIX ocidental, devia ser pura como um lírio, muda em seu desejo.

É com essa imagem da mocinha do século XIX que Cora dialogará diretamente em toda a narrativa. Na primeira etapa do romance, o começo da viagem de Cora e Julia, a narradora se empenha em deixar claro o contraste entre as duas viajantes, os cenários que percorrem e principalmente as pessoas que encontram pelo caminho. Em quase todas as cenas em que acontece alguma interação com as populações locais, Cora e Julia são descritas como os extraterrestres com quem o Projeto Portal procura estabelecer contato nos pavilhões de Minas do Camaquã: evidencia-se a imagem de *meninas do mundo* em oposição ao que se espera de uma *mocinha* nos moldes descritos por Perrot. Esse conflito metaforiza o embate paralelo que há entre as duas personagens: embora estejam viajando juntas, as duas amigas ainda não se reaproximaram sexualmente. Mas a retomada é um desejo explícito de Cora — ela não se preocupa em silenciá-lo, embora refreie as investidas —, ao contrário de Julia, que não assume a bissexualidade da mesma forma que não assumira nos tempos de faculdade. Na época, o relacionamento entre as duas se dera às escuras: “Um dia, ela chegou mais perto e me deu um beijo. Então isso virou mais ou menos a norma: as duas bêbadas, no banco de trás do carro, em motéis que cobravam pouco por estadias de duas horas, nos banheiros sujos dos postos de gasolina (p. 52)”.

A noite, o álcool e o sexo (hetero ou homossexual) em bancos traseiros não eram comportamentos associados ao feminino, mas o século XXI vem ressignificando continuamente valores como a submissão e o silêncio, o pudor e a honra. Em *Calcinha no varal*, ao contrário de Cora e Julia, que saem de Paris e Montreal para *estrear* o interior sul-rio-grandense, Juliana deixa a casa da mãe, numa cidade paulista do interior, para estudar Belas Artes na maior universidade pública do país, a USP. Na personagem se manifesta o potencial transgressor da mocinha interiorana, já que ela e a colega de apartamento Isabela também se encontram às escuras para ultrapassar os limites convencionalmente estabelecidos: “O mais normal era a gente beber demais e no fim da madrugada transar com um cara qualquer num carro estacionado

numa rua vazia” (p. 20-1). Distante da pureza do lírio associada à mocinha de dois séculos atrás, Juliana ignora os signos do feminino, dispondo de apenas duas saias em seu guarda-roupa e nenhum romantismo em suas relações sexuais. Narrado em primeira pessoa, *Calcinha no varal* é outro exemplo de *Bildungsroman* feminino, pois temos a oportunidade de acompanhar a protagonista em sua trajetória da adolescência à vida adulta através de experiências que propiciam a formação da subjetividade feminina, como a iniciação sexual e o conflito entre a convenção e o desejo, porém o romance resguarda surpresas no que concerne à desconstrução de tabus.

No início da adolescência, Juliana tem o sonho de ser escritora e vive em luta com uma série de contos inacabados, impasse a partir do qual ela traça um paralelo entre a virgindade e o bloqueio da escrita, ao que denomina “As relações entre minha vida sexual e minhas tentativas de virar escritora” (p. 21). Enquanto Juliana é virgem, a escrita permanece em suspenso e a *perda* da virgindade se torna uma questão burocrática — é nesse tom que ela descreve a sua primeira vez:

Todos os textos que eu tinha começado e não pudera terminar, tudo tinha solução, era só esperar. Estava disposta a esperar todo o tempo do mundo, quando um homem veio falar comigo.

Me perguntou onde parava o ônibus tal. Ele estava com um sorrisinho na cara, mas eu respondi. Aí ele perguntou o que uma moça tão bonita fazia sozinha na rua.

- Fui no cinema — eu disse.
- E o seu namorado?
- Não tenho namorado.
- E as suas amigas?
- Estão com os namorados.

Até vejo a minha cara na época: acho que a única coisa decisiva que ele disse foi “se você quiser a gente pode ficar junto”. E eu quis. Fomos até o apartamento dele, que ficava ali perto, e subimos dez andares de escada porque o elevador estava quebrado. O apartamento era um nojo, cheio de caixas empilhadas. Ele disse que era dentista mas não tinha onde montar o consultório, por isso estava tudo encaixotado. Disse que enquanto isso dava aula de matemática num cursinho e meus dentes eram muito bonitos. Achei superestranho quando ele enfiou a língua na minha boca. Também, como eu estava menstruada, não doeu nem senti nada, e nem saiu o sangue tradicional, porque tudo já era um sangue só. Quando fui mijar, depois de tudo, andei pelada na frente dele e ele disse que minha bunda era bonita (p. 23-4).



Para o senso comum, que responde habitualmente a estereótipos construídos pela tradição machista, a virgindade é um bem da mulher (que deve ser pura como um lírio), algo precioso que não deve ser dado (e aqui o trocadilho se fez inevitável) a qualquer um, mas a alguém especial, que faça por merecer a honrosa distinção de ser o primeiro<sup>58</sup>. Juliana desvirtua esses sentidos na linguagem que utiliza para representar a primeira vez; ela coloca a virgindade entre aspas ao tratá-la como um empecilho e ao escolher como “primeiro” justamente o primeiro que passa pela sua frente. O tom da narrativa remete à forma adolescente de falar, e a casualidade com que relata os fatos contrasta com os fatos propriamente ditos: ela era certamente menor de idade à época e o homem, muito mais velho. Ao narrar sua primeira experiência sexual, Juliana está narrando uma situação de abuso que, se a princípio aparenta não tê-la traumatizado, terá consequências reveladas no decorrer do seu desenvolvimento sexual e emocional.

No mesmo dia, em casa, ela se tranca no quarto e escreve um conto de duas páginas, ao qual intitula *First-fucking*<sup>59</sup>. O título expressa distância e violência, impressões adversas ao ideal convencionado para uma primeira vez, e é só a partir daqui que Juliana começa a desfazer o choque do leitor pela frieza com que trata a ocasião da *perda* da sua virgindade: “Leitor, não fique pensando que vou falar do *first-fucking gay*; se quiser coisa pesada, vá ler outra coisa — este é apenas o relato da primeira vez de uma mocinha” (p. 24). A mocinha reaparece como um apelo da adolescente que, embora disposta a se libertar dos tabus que pesam sobre o seu corpo, não está preparada para suportar determinadas consequências, como o julgamento alheio. Mais tarde, o flerte perigoso com a prostituição denunciará possíveis consequências daquela tarde de domingo com o dentista que conhecera na rua. No entanto, como a personagem associa desde o começo o sexo com a literatura, perpassa por toda a narrativa uma ambiguidade entre o real e a ficção no que

---

<sup>58</sup> Ao relacionar senso comum e virgindade saltam-me à mente os versos do hit de Agepê lançado em 1996 e regravado com sucesso em 2012 por Diogo Nogueira, comprovando que enquanto o estereótipo for vendável, será reiterado: *Quero ir na fonte do teu ser/E banhar-me na tua pureza; Quero te pegar no colo/ Te deitar no solo/E te fazer mulher*. E ainda o indefectível refrão: *Deixa eu te amar!/Faz de conta que sou o primeiro*.

<sup>59</sup> Em tradução livre, *first-fucking* significa “primeira foda”, em clara oposição à perda da virgindade relacionada às mocinhas dos romances rosa.

concerne às relações sexuais, especialmente os episódios em que troca sexo por jantares e passeios, sempre com homens muito mais velhos que ela.

A escrita, em relação à prostituição, pode entrar em cena tanto para dar vazão às fantasias de Juliana quanto para amenizar em seu inconsciente a violência a qual ela, inconsciente ou não, se submete. De qualquer forma, é do ponto de vista de um *corpo erotizado* que a escritora Juliana se exprime, o qual, conforme Xavier (2007, p. 158), é “um dado recente na prosa de autoria feminina” e que passa ao leitor, “através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”. A autoria faz da personagem também produtora do discurso, e não apenas vítima passiva dele, como Lígia, de *A menina de véu*, cuja primeira vez é frustrada pela quebra abrupta dos devaneios românticos alimentados pelos filmes de amor:

Tinha dezoito anos e ele completara vinte, servia o Exército, passávamos horas sentados nas cadeiras da varanda conversando, eu gostava daquelas histórias de caserna, os exercícios, os sacrifícios, fazia propósitos: Também eu castigarei o corpo a fim de que a alma se depure! No entanto o sacrifício, o único, foi receber naquela noite dentro do armazém de um parente de Saulo seu corpo vigoroso pela primeira vez; tantas dores e eu esperando o prazer de olhos revirados das fitas que víamos no cinema (p. 39).

A moça de família e o noivo militar fazem parte do cenário típico dos Anos Dourados da nossa sociedade, em que a adrenalina de escapar da vigilância da família quase sempre era mais satisfatória para ele do que para ela – elas tinham sempre muito mais a perder. Descobrir que a realidade é muito mais dolorosa do que a criada pela indústria cinematográfica vira uma constante para a personagem a partir dessa noite. Mas da juventude de Lígia até a de Juliana muita coisa mudou. Nos anos 90, época em que transcorre *Calcinha no varal*, a virgindade em si, teoricamente, deixara de ser um tabu: conforme Pinsky (2013, p. 470-1), houve uma evolução desde a primeira metade do século XX até a atualidade no que se refere ao tema da virgindade das meninas. Por volta dos anos 20, ainda dominavam os valores dos tempos coloniais: “O hímen continuava a ser o capital precioso das jovens casadoiras e a honra sexual feminina ainda era assunto de família, já que comprometia diretamente os parentes próximos”; e na mesma era dos modelos rígidos, como denomina Pinsky, nos anos 50 a moça de família já não era mais tão

vigiada, apesar de ainda ter uma reputação a zelar: “obedece aos pais e se prepara adequadamente para cumprir o destino feminino, desenvolvendo prendas domésticas e guardando as intimidades sexuais para o futuro marido”.

Em *Sinfonia em branco*, Clarice e Maria Inês, criadas numa fazenda do interior paulistano, longe de terem a honra resguardada pela família, são vítimas do abuso sexual do próprio pai. Sem ter tido possibilidade de escolha a respeito da sua virgindade, Clarice se vê acuada diante do casamento. É possível visualizá-la apreensiva durante toda a cerimônia e a festa, aguardando a reação do marido quando, depois que todos tivessem ido embora, à noite, ao penetrá-la, descobrisse que ela não era virgem:

Quando Ilton Xavier chegou, no entanto, e deitou-se ao lado dela, e começou a vagarosamente tomar posse do território cuja propriedade lhe havia sido dada por lei e pela Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana, Clarice adivinhou que as coisas não seriam assim tão mágicas. Tão fáceis, tão voláteis.

Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível.

Mas foi submissa e obediente como sempre (p. 97).

Ilton Xavier nunca terá coragem de perguntar se a esposa havia tido outro, e o casamento construído sobre segredos não dura mais do que seis anos. Um dia Clarice escreve um bilhete e desaparece, ingressando numa etapa muito dolorosa de sua vida, viciando-se em álcool e cocaína a fim de expurgar o passado que lhe é insustentável. Maria Inês, apenas quatro anos mais nova, torna-se uma mulher mais livre que a irmã, embora também pese sobre ela o embate entre o corpo e o psicológico. Para ela, morar no Rio de Janeiro e relacionar-se sexualmente com o namorado Tomás significava transformar-se em mulher, porém mantidos os medos da infância: “Agora ela adquirira um corpo de mulher, cem por cento (conquistara-o, construíra-o), mas era ainda uma menina. Claro. E tinha medo de fantasmas porque os conhecia de longa data” (p. 109). O homem com quem ela se casa mais tarde, João Miguel, seu primo, assim como Ilton Xavier em relação a Clarice, nunca tem coragem de perguntar a Maria Inês quem havia sido o primeiro ou quantos homens ela havia tido, preferindo conservar o ciúme e a humilhação em silêncio: “Maria Inês já (ainda) era uma mulher de vinte e um anos quase completos, e ele não sabia exatamente

como se posicionar diante daquilo: se com temor ou respeito, se com admiração ou dúvida ou simplesmente amor” (p. 150).

Os silêncios construídos em torno dos relacionamentos de Clarice e Ilton Xavier e de Maria Inês e João Miguel são emblemáticos de uma época transitória, em que as mulheres experimentavam uma liberdade inédita sobre seus corpos e os homens ainda se mantinham presos ao modelo masculino do passado, causando explícita perturbação o fato de não poderem mais manter o controle até mesmo sobre a vida pregressa das esposas. As mulheres, por sua vez, sabiam que não contava a seu favor demonstrar conhecimento *demais* sobre sexo durante as relações com o marido. Mesmo para a situação em que era a vítima, como Clarice, o silêncio era a medida mais segura. É a partir dos anos 70, já na era dos modelos flexíveis, que a normatização da sexualidade feminina começou a mudar efetivamente. Nos anos 80, “Uma garota que fazia sexo com o namorado não era mais uma jovem ‘moderna’, alguém de vanguarda com a sensação ou a ‘missão’ de romper tabus, mas sim uma pessoa do seu tempo” (PINSKY, 2013, p. 521), e nos anos 90, segundo Pinsky (2013, p. 521), a própria mídia decretou a liberdade: “a revista *Claudia* recomendava: ‘os pais devem aceitar o fato de que os jovens, em sua maioria, irão ter experiências sexuais’”.

A partir dessa gradativa construção, o que ainda poderia chocar o leitor no discurso de Juliana, em plenos anos 2000? Pinsky (2013, p. 521) acredita que hoje, as mulheres, “mesmo com maior possibilidade de escolhas eróticas e um individualismo acentuado, ainda têm que considerar os efeitos em sua reputação”. Não é difícil verificar o modelo tradicional ainda reproduzido na nossa cultura, mesmo a literatura e a produção audiovisual específica para adolescentes, como qualquer filme sobre *high school* americana ou a nossa novela *Malhação* reproduzem incessantemente o modelo maquiavélico da menina boa versus a menina má, sendo que, se atualmente as duas fazem sexo, a primeira faz por amor, a segunda por vingança, inveja ou pelo *pior* motivo de todos, sem justificativa plausível, por prazer. No plano real, o *slut shaming* é amplamente praticado através da internet e não raro vira caso de polícia<sup>60</sup>, já que algumas meninas, além de verem suas rotinas

---

<sup>60</sup> Alguns exemplos podem ser encontrados neste texto da revista *Capitolina*, direcionada para meninas: SOBRE pensar antes de postar e slut shaming na internet. Disponível em:

radicalmente transformadas ao terem fotos íntimas divulgadas pelos ex-namorados, chegam a cometer suicídio, principalmente quando vivem em cidades pequenas, onde a *fama* se espalha muito rápido e de maneira muito cruel. Assim, na ficção e na realidade, da menina boa ainda é esperado que a *entrega* envolva amor e, caso não, que ao menos seja seguida de algum tipo de mal-estar. Quando Juliana revela a história da sua primeira vez, logo no início do romance, ainda não conseguimos definir se ela está no time das boas ou das más e, justamente por isso, nos aliviamos ao vê-la finalmente confessar algum arrependimento: “Naturalmente, naquela época não consegui ver com essa clareza, fiquei com um sentimento de culpa ferrado, achando que tinha rompido algum acordo feito sabe lá com quem, que só me permitia trepar quando estivesse apaixonada” (p. 24-5).

A declaração do sentimento de culpa ferrado nos alivia, e esse alívio é o estranhamento que *Calcinha no varal* causa com mais precisão no leitor em diversos trechos. A narrativa em primeira pessoa mexe com os nossos preconceitos durante toda a leitura através do efeito obtido com o conflito entre linguagem e conteúdo. Contardo Calligaris ([2005]), em resenha do romance para o jornal *Folha de São Paulo*, revela ter sentido impacto semelhante: “Mas o que me mais me impressionou em “Calcinha no Varal” é que, mesmo quando a situação é escabrosa ou tensa de doer, a narração e os diálogos são pudicos, contidos”. O psicanalista fala informalmente e não expande sua análise para o funcionamento desse efeito de linguagem que impressiona o leitor, mas depreende-se a percepção do contraste discutido aqui. Ele ainda arrisca ingressar no tema polêmico da escrita feminina: “Enfim, não sei bem (e não sei se alguém sabe) o que define uma escrita feminina, mas o fato é que, provavelmente, só uma mulher é capaz de descrever a crueza dos desejos e da carne sem perder a leveza, o pudor e a ternura”. Definir se é assim que uma mulher escreve ou deve escrever sobre sexo não é o foco desta análise, mas é inegável que *Calcinha no varal* apresenta uma perspectiva bastante específica na representação da sexualidade feminina. Porém o tom da narrativa, antes de ser pudico e contido, como avalia Calligaris, é passivo e triste; o sexo, em geral, não desperta nenhuma grande emoção

ou expectativa, a personagem logo compreende que não obterá dele o mesmo prazer, por exemplo, que obtém seu namorado.

A presença da frustração, como observamos, é constante nos relatos da primeira relação sexual de uma mulher com um homem, e a frustração aqui corresponde a um mecanismo perverso, em que todas as expectativas alimentadas pelas mulheres são impostas culturalmente e é quase impossível que a primeira relação sexual não esteja envolvida numa aura ritualística idealizada e pouco ancorada na realidade, em suma, com imenso potencial para decepcionar. Em *Calcinha no varal* a frustração ultrapassa a ocasião da primeira vez e permeia todo o discurso de Juliana em relação ao sexo. Bastante prematuramente ela se dá conta de que está imersa num modelo tradicional de relacionamento, em que o desejo do homem comanda enquanto o da mulher é silenciado. O conformismo melancólico da personagem só se modificará mais perto do final do romance, quando Juliana começa a se identificar efetivamente com o lesbianismo, inaugurando uma nova fase para a sua sexualidade. Assim, o último capítulo, que se intitula “Minha vida de lésbica começou bem”, descreve uma primeira vez muito mais promissora que a anterior:

E foi um passo muito maior que o daquele homem que deu o famoso passo na lua. Foi um gesto maior que o dedo de Deus dando vida ao homem. Foi maior que Moisés levantando as mãos pra abrir o Mar Vermelho. Foi o gesto em que eu tirei minha mão de onde estava, provavelmente perto do chão, e fui num movimento seguro e sem hesitação pousar no peitinho dela que quase aparecia por baixo da blusa.

E estou feliz como o inferno (p. 109).

À parte uma postura política do lesbianismo, em que a lésbica representa uma ruptura radical do patriarcado por excluir o falo da questão e realizar dessa forma uma alternativa para a hierarquia binária que embasa a nossa sociedade, a segunda primeira vez de Juliana corresponde a um novo paradigma representado pela literatura, em que a satisfação do desejo da mulher encontra oportunidade de protagonismo. Nesse mesmo sentido, *Júlia*, de *Suíte dama da noite*, romance de Manoela Sawitzki (2009), surpreende com uma proposta inusitada, mas que não se efetiva como transformação paradigmática:

Deitou-se outra vez, agitada, e percorreu todos os espaços ao alcance. Era a primeira vez que o fazia com tanto interesse. À medida que se tocava, ia se reinventando. Cada ruga, cada áspero e cada liso, dentro e fora, seco e úmido, tudo o que Júlia Capovilla tocava, estremecia. Depois, como num transe, penetrou-se, violentamente, com os próprios dedos. Não podia controlar o impulso. Não queria. E enquanto seu corpo respondia aos jorros, e o lençol era tingido de vermelho, não pensou em ninguém além de Júlia, a Júlia ela. Júlia Capovilla.

E aquilo era formidável (p. 124).

Na cena, constam os elementos clássicos da perda da virgindade de uma mulher, como a violência da primeira penetração e o sangue manchando o lençol, mas o ineditismo fica por conta de uma primeira vez exitosa e — ou talvez porque — completamente autônoma, já que realizada através da masturbação clitoriana, outro tabu que aos poucos vem sendo abordado pela literatura de autoria feminina. A masturbação feminina, na perspectiva freudiana, se relaciona à inveja do pênis, e pode ser rechaçada pela menina ao perceber que “o equipamento do menino é muito superior” (FREUD, 1996, p. 126), o que corresponderia a uma futura inibição da sexualidade, ou, ao contrário, a menina pode apegar-se à atividade demonstrando um “intenso complexo de masculinidade”. A renúncia dos impulsos ativos, na mulher, abre caminho para a passividade e, logo, para o desenvolvimento da feminilidade *normal*, como entendida por Freud, porém a inveja do pênis também pode deslizar para um profundo complexo de inferioridade, o que possibilita o surgimento da neurose.

Não é fácil equilibrar-se na estreita faixa de normalidade admitida pela psicanálise; os desvios e deslizes sempre podem ser punidos com um enquadramento patológico. Júlia, criada à sombra da herança genética da loucura da avó, vive sobre esse limiar. A cena da sua primeira vez pode ser vista sob perspectivas diferentes: há um inegável viés libertador no fato de Júlia desestigmatizar o ritual da entrega da virgindade feminina a um homem, assim como há um viés patológico por sabermos que os seus próprios dedos não representam o seu próprio desejo, e sim o de Leon, do qual ela anseia ser objeto. É para ele que ela se entrega, indiretamente, visto que resguarda as manifestações da sua sexualidade até que ele retorne, porém, enquanto ele não chega, *tirar* a própria virgindade garante a construção do corpo com história que ela planeja apresentar ao

amado. Júlia é uma personagem peculiar no que se refere à sexualidade. A lógica dos contos de fadas na qual Manoela Sawitzki afirma ter se inspirado para criar o romance complexifica a imagem da mulher que espera:

É a lógica dos contos de fadas. Toda criança que ouve ou lê essas histórias sobre mocinhas borracheiras ou adormecidas à espera do despertar, da salvação através de um príncipe acaba contaminada por essa lógica. Os meninos salvam e desposam, as meninas padecem e esperam, certo? O final feliz é condicionado pelo encontro. Estamos todos impregnados com essa sistemática – condenados por ela. Júlia, a personagem principal, é uma personificação da espera, da sensação de incompletude, do estado anterior à individuação<sup>61</sup>.

Além do coração, o corpo é o tesouro de Júlia a ser entregue intacto a Leon, e ela o mantém a salvo de olhares e investidas, vestindo-se “com uma combinação de elementos que lhe garantiam certa invisibilidade” (p. 107). A invisibilidade, na contramão do que se luta em relação à sexualidade das mulheres, aqui é posta como um trunfo, como um poder concedido pela *fada madrinha* a fim de neutralizar a maldição da *bruxa*: trata-se de um instrumento de poder para Júlia, uma forma de existir sem ser vista numa sociedade em que ser mulher a coloca de antemão numa posição em desvantagem. Vestir-se de maneira a não despertar desejo garante a preservação do seu próprio direito de desejar, fora do alcance da maioria das mulheres. Em dado momento a narrativa revela: “Sabia da beleza que carregava e não precisava dela para si, não ainda” (p. 108). Através dessa atitude, a personagem confronta diretamente o imaginário criado sobre o corpo da mulher para objetificá-lo e escravizá-lo a um sistema perverso de despersonalização, que ainda por cima alimenta a própria perpetuação, conforme descreve Anna Caballé (2006, p. 38):

¿Cómo se explica que la mujer, hoy, sea más objeto sexual que nunca? ¿Qué niños y adolescentes apenas puedan ver un anuncio de cualquier cosa – un coche, un queso fresco, un yogur, una prenda de vestir, un electrodoméstico – sin que se ofrezca insinuante un cuerpo femenino? Me pregunto a qué conclusión puede llegar un niño de diez años (una edad que no habría de subestimar, pues nada es comparable al impacto de la formación recibida en la infancia) al que se invita constantemente a ver en la mujer un mero reclamo publicitario: ¿qué pensará sino que se trata de un físico tras del cual se oculta el interés o el negocio? ¿A qué conclusión llegará una niña si crece,

---

<sup>61</sup> UM coração clandestino. [entrevista] Por Luciano Trigo. 25 set. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/09/>>



como lo hace, rodeada de anuncios que aspiran a centrar la atención de las mujeres en los aspectos más rechazables de su cuerpo?

Encastelada em seu quarto, à espera de Leon, Júlia mantém-se a salvo dos ditames da sociedade patriarcal, confiando ao namorado da infância os direitos sobre seu corpo e desobrigando-se assim, até a volta dele, do exercício da feminilidade nos termos que são impostos às mulheres. O corpo de Júlia, conforme a classificação de Xavier (2007, p. 112), pode ser enquadrado como refletido, à medida que “está aberto ao mundo exterior, mas sua relação com este mundo é monádica, isto é, voltado para si mesmo, pois seus objetivos se constituem em si mesmo”. O *corpo refletido*, nos termos propostos pela autora, “é sempre desejante, a fim de manter sua carência consciente” e deseja “tornar o objeto parte de si mesmo”, sendo esse objeto “o espelho no qual o corpo se vê refletido” (XAVIER, 2007, p. 112-7). A relação é narcísica, portanto, à medida que Júlia alimenta a obsessão por Leon como estratégia para nunca sair de si mesma. A própria estrutura do texto infere essa característica da personagem. *Suíte dama da noite* tem narrador onisciente seletivo, conforme a tipologia estabelecida por Norman Friedman (1967) e, a exemplo de como Ligia Chiappini Moraes Leite (1985, p. 54-5) se refere a esse modo de narração, comumente utilizado por Virginia Woolf e Clarice Lispector, podemos concordar que o romance de Sawitzki é “em boa parte dominado pela mente da personagem central”. A narração em terceira pessoa, que abrange também o íntimo de Júlia, é alinhavada por monólogos interiores entre parênteses, nos quais a personagem explicita livremente os seus pensamentos e sentimentos mais íntimos. Tal estrutura promove um ambiente claustrofóbico: abafado dentro do caos interno da personagem, o leitor acaba por compartilhar seu universo de invenções e torna-se cúmplice das suas mentiras, sendo absorvido pelo jogo que ela parece manter sob controle. Mais tarde, com o retorno de Leon e o início do esperado romance entre os dois, Júlia exercitará ainda mais sua capacidade de mentir, já que ele e seu marido Klaus são cunhados. No entanto, um pouco antes do seu plano se realizar, é frustrado pela ação de um abuso. Em *Suíte dama da noite*, Sawitzki denuncia um tipo de abuso pernicioso e ainda mais difícil de ser criminalizado que o incesto: a apropriação da imagem da mulher pelo homem sob a justificativa do gênero:

Está vendo aquele cara pintando a sacada do quarto andar? Uma noite fez muito calor e eu dormi com essa porta aberta. Acordei de manhã, muito cedo, sentindo uma coisa estranha. Pensei que tinha sido um pesadelo, era como se alguém tivesse me tocado entre as pernas, não sei explicar direito, eu só sentia uma combinação de invasão, nojo e... sei lá, resistência. Uma negação que vinha do fundo de tudo. Eu sei das vezes que disse não, ou pensei não, e no fundo sabia que a resposta era sim. Só que quando acordei naquela manhã, havia um não que era uma enormidade. Num reflexo, assim que abri os olhos, olhei em direção à porta, e vi o homem, em pé, na sacada do terceiro andar, bem diante da minha cama, que agora mudei de posição, você logo vai entender o motivo. Era muito cedo, nem sete horas... Parecia que não existia mais ninguém acordando no mundo, só ele, em pé na sacada, movendo o quadril, revirando os olhos, mordendo os lábios. Dava para sentir que aquele gozo vinha da minha impotência. E o sujeito viu quando acordei e olhei para ele. Mesmo sabendo que tinha sido descoberto, ele continuou, com aquele mesmo sorriso, com aquele mesmo movimento, pra frente e pra trás, até o fim. E no fim, soltou um gemido. Só. Depois abotou as calças, deu as costas e voltou tranquilamente pra dentro do apartamento. Não sei há quanto tempo e quantas vezes ele esteve me observando. Você não pode imaginar como me senti (p. 144).

Estuprada, poderia ser a resposta para como Júlia se sentiu, e não há outra. Júlia foi estuprada assim como todas as mulheres que têm a intimidade violada — física e/ou psicologicamente — pela prepotência de um sistema que dispõe do corpo feminino para a manutenção de sua ordem. A cena é a metáfora para a objetificação descrita por Caballé: Júlia está numa posição passiva como um corpo cristalizado num anúncio, o pintor se posiciona como o público que consome a imagem da forma que lhe aprouver, pois se encontra em seu *direito de consumidor*. Não escapa ao leitor a sensação de que Júlia está sendo punida por seu ato libertário; a justaposição entre as duas cenas de masturbação é inevitável. Contrapondo-se à denúncia realizada no romance de Sawitizki, um evento muito similar, em *Sinfonia em branco*, resultará num caso de amor:

Tomás via a moça, ela não o via ainda. Portanto, foi com naturalidade que ela deixou a sacada e voltou para a penumbra do quarto, curvou-se diante da penteadeira, examinou de um jeito meio cômico o oval do próprio rosto no oval do espelho. Depois apanhou as beiradas do vestido branco que havia pertencido à irmã mais velha e virou bailarina, compôs os movimentos (um pouco preguiçosos) com os braços e as pernas. Tomás olhava, hipnotizado — não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque *era* uma pintura de Whistler (p. 101).

O quadro de Whistler com o qual Tomás identifica Maria Inês nomeará inclusive o romance, e a roupagem de admiração que é dada ao voyeurismo

garantirá a ele o status de elogio. Os termos vão se sobrepondo — admiração/voyeurismo/abuso — e categorizando pessoas e comportamentos de forma manipuladora, uma violência em origem, que é apaziguada pelo uso. A moça de família que é observada pelo pintor de paredes e a moça de família que é observada pelo estudante conhecedor da pintura em sua forma artística; há uma sutileza no deslizar dos sentidos entre uma cena e outra, mas a efetivação do ato por parte do pintor de paredes decide a questão: nesse caso, não há dúvidas sobre o abuso. Mas e Tomás? É inocente ao espiar Maria Inês pela janela? Comparando as duas imagens, se o pintor de paredes não tivesse ultrapassado o limite do olhar e permanecesse imóvel *admirando* uma moça que dorme de lábios semiabertos e mãos espalmadas (tal e qual um quadro de Ofélia morta), podemos arriscar que Júlia sentiria da mesma forma sua integridade violada e que o julgamento do leitor recairia mais para o abuso do que para a admiração, numa escala de sentidos. A autora de *Suíte dama da noite* acaba se servindo de um estereótipo — o pintor de paredes, o pedreiro, o subalterno — para legitimar a situação abusiva, enquanto a autora de *Sinfonia em branco* adota a lógica dos contos de fada, em que o príncipe, por exemplo, tem o aval da sua condição de príncipe para apropriar-se do corpo de uma mulher desacordada. É como se a história nos perguntasse: quem não gostaria de ter seu corpo abusado por um príncipe, e ainda por cima encantado? Em outro sentido, considerando o fato de que o pintor de paredes se masturbou enquanto observava Júlia (ao contrário de Tomás, que *apenas* observou Maria Inês), como ela comprovaria o abuso para a polícia e buscaria uma punição para o agressor? Conforme a análise de Butler (1998, p. 26-7), a personagem correria o risco de ser acusada pelas autoridades por ter esquecido a porta aberta:

Uma linha similar de raciocínio está em funcionamento nos discursos sobre estupro quando o “sexo” de uma mulher é responsabilizado por seu estupro. O advogado de defesa do grupo acusado de estupro em New Bedford perguntou à queixosa: “Se você está vivendo com um homem, o que está fazendo correndo pelas ruas sendo estuprada”? O “correndo” nessa sentença colide gramaticalmente com a voz passiva “ser estuprada”. Literalmente, seria difícil “estar correndo” e “ser estuprada” ao mesmo tempo, o que sugere que há uma passagem omitida aqui, talvez um direcional que leve do primeiro ao segundo? Se o sentido da frase é “correndo pelas ruas [procurando ser] estuprada”, que parece ser a única maneira lógica de ligar as duas partes da sentença, então o estupro como

uma aquisição passiva é exatamente o objeto de sua busca ativa. A primeira cláusula sugere que ela “pertence” ao lar, ao seu homem, que o lar é o lugar no qual ela é a propriedade doméstica daquele homem, e as “ruas” a estabelecem como aberta à caça. Se ela está buscando ser estuprada, está buscando ser a propriedade de outro e esse objetivo é instalado em seu desejo, concebido aqui como bastante frenético em sua busca. Ela está “correndo”, sugerindo-se que está procurando embaixo de cada pedra por um estuprador que a satisfaça. Significativamente, a frase instala como princípio estruturador de seu desejo “ser estuprada”, onde o “estupro” é representado como um ato de autoexpropriação intencional. Uma vez que se tornar propriedade de um homem é o objetivo de seu “sexo”, articulado em e por seu desejo sexual, e o estupro é o meio pelo qual essa apropriação ocorre “na rua” [uma lógica que implica que o estupro está para o casamento assim como a rua para o lar, isto é, que o “estupro” é o casamento das ruas, um casamento sem lar, um casamento para garotas sem lar, e que o casamento é estupro domesticado], então “estupro” é a consequência lógica da realização de seu sexo e sua sexualidade fora da domesticidade. Não importa que esse estupro tenha acontecido num bar, pois o bar é, nesse imaginário, uma extensão da rua, ou talvez seu momento exemplar, pois não há recinto cercado, isto é, proteção, fora do lar enquanto espaço marital doméstico. De qualquer forma, a única causa de sua violação é aqui representada como seu “sexo”, que, tendo em vista sua propensão natural a buscar expropriação, uma vez deslocado da propriedade doméstica, persegue naturalmente seu estupro e é, portanto, responsável por ele.

A citação de Butler é longa, mas exemplifica o jogo de preconceitos sempre em operação nas estruturas dos discursos, o mesmo que faz com que as escritoras possam utilizar situações semelhantes tanto para descrever um abuso quanto um ato romântico e que da mesma forma faz com que uma vítima de abuso possa ser acusada de tê-lo provocado (nesse caso, como diz a letra da música de Luiz Melodia, uma mulher não deve vacilar. O que fica como *lição* da narrativa de Júlia é que ao se exporem à rua, o espaço proibido para elas, as mulheres perdem o controle sobre seus corpos e principalmente o direito de reclamar por ele.

Também em *Sinfonia em branco* encontramos outra ilustração para o que fala Butler sobre a medida entre a casa e a rua como espaços de proteção e opressão da mulher. Quando Otacília decide enviar Clarice para o Rio de Janeiro, Lina, uma amiga das irmãs, filha de empregados da fazenda, é encontrada estuprada e morta num matagal próximo. O assassino nunca é encontrado, e paira para o leitor a desconfiança em Afonso Olímpio ([LEAL, s/d]). O caso não demanda grande empenho da polícia e a coisa fica por isso mesmo, passando por uma fatalidade. A vizinhança logo ocupa o lugar do júri e entre cochichos profere o veredito: “Eu sempre imaginei que uma desgraça dessas ia acabar acontecendo com essa menina.

Ela não era muito boa do juízo. Meio *retardada*. Talvez ela tenha provocado isso, não repararam como andava vestida? Meio assanhadinha. Meio sem-vergonha” (p. 70, grifo da autora). Dentro do *corpus* de dez romances estudado nesta tese, Lina é a única personagem que tem a cor da pele demarcada: ela é negra. A literatura brasileira canônica pouco se volta para a realidade das mulheres quando relacionada ao racismo e às desigualdades entre as classes. Dalcastagnè ([2007]), em artigo sobre a construção do feminino na literatura, utiliza dados obtidos da análise de todos os 555 romances publicados pelas principais editoras brasileiras (Companhia das Letras, Record, Rocco e Objetiva/Alfaguara) no período de 1990 a 2014 para afirmar que a representação feminina diz respeito às personagens femininas brancas, a cor dominante tanto entre personagens quanto entre escritores, de ambos os sexos. Dentro desse quadro, a respeito de personagens negras, a autora observa:

Quando as personagens são negras, ou mestiças, as marcas de distinção são bastante reforçadas, mesmo entre as escritoras. Suas mulheres, nesse caso, perdem variedade e complexidade, tornando-se muito parecidas com aquelas construídas pelos homens – ou seja, são mais jovens, mais sexualizadas, mais dependentes e mais satisfeitas com os filhos, com os homens e com a situação em geral.

A construção de Lina em *Sinfonia em branco* justifica a crítica feita por Dalcastagnè. Sobre ela pesa a marca da injustiça histórica, o racismo, que Lélia Gonzalez denomina neurose cultural brasileira, associada ao sexismo. Gonzalez (1984, p. 224), a única mulher negra entre o grupo de feministas que editava o jornal *Mulherio* na década de 80, observa que a percepção desse “duplo fenômeno do racismo e do sexismo” depende do lugar em que cada um se situa na sociedade. Assim, a própria narrativa trata de construir o caminho de Lina de encontro à brutalidade, através do discurso tradicional que caracteriza a menina negra e bonita, “ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens” (p. 60), do qual podemos inferir, tendo em vista a fala de Butler, que Lina – “meio assanhadinha” – estava “correndo pelas ruas [procurando ser] estuprada” ou ainda “aberta à caça”.

O clichê em torno da personagem constrói a figura da mulata sensual, escrava dos desejos de seu senhor, e é relacionado ao fetiche da lolita, a menina diabólica que

tenta o homem de família. Reiterado, assume ares de justificativa para o ataque de algum homem que teve seu instinto provocado: “Ela ainda não sabia que tinha seios de mulher adulta, vestia uma blusa branca muito pequena e gasta demais pelo uso” (p. 61). O discurso da moral social permite a Lina o mesmo desejo que as figuras diabólicas – o desejo de seduzir/perder/perverter – para em seguida puni-la com uma dupla violência *justificada*: o estupro seguido de morte e o escárnio. De acordo com o pensamento de Jurema Werneck (2009, p. 450), o estupro de Lina e a condenação da menina pela sociedade são resultado da negativização moral que é imposta às mulheres negras desde a escravidão:

Uma expressão importante do racismo patriarcal brasileiro tem sido, desde o regime escravocrata até os dias atuais, a condenação moral da mulher – em especial a mulher negra, mas não apenas ela – e de suas formas de expressão do corpo e da sexualidade. O controle do corpo feminino negro e, principalmente, sua negativização moral, têm ancorado e legitimado as violências sexuais perpetradas por homens brancos proprietários há muito tempo. Ou seja, a moral sexual é parte fundamental do modo como as relações raciais, de gênero e de poder se desenvolveram no período escravocrata e têm se mantido no regime racista instaurado a seguir. Assim, visibilizar na moral sexual os seus pressupostos ideológicos, que são seculares, é fundamental para deslegitimar suas iniciativas condenatórias.

É um movimento de dupla perversidade, que os discursos da moral social não hesitam em justificar. A sociedade branca se apropria do corpo feminino negro como se isso se tratasse de um direito, estigmatiza sua sexualidade, utiliza-o como a um objeto inanimado para enfim descartá-lo sem culpa. Dessa forma, a vizinhança não condena o agressor, já que ela estava *pedindo* por isso: “Pegara o corpo de Lina sem seu consentimento e usara dele como se fora um prato de comida. Depois jogara fora. Sem hálito, sem vida” (p. 70). O corpo de Lina, meio assanhadinho, meio sem-vergonha, desejou a violência, procurou por ela, conforme o veredicto de uma sociedade criminosa que vem há séculos eximindo-se de qualquer culpa. Mas o corpo de Lina, usado e jogado fora, é o mesmo corpo subalterno “violentado pela fome, pela miséria circundante, pela reificação”, conforme proposto por Xavier (2007, p. 48) em relação à escritora Carolina Maria de Jesus, que definiu a si mesma como “um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”. Em *Sinfonia em branco*, Clarice e Lina são vítimas da violência patriarcal, mas até na injustiça a diferença se

reflete, à medida que Clarice é resguardada em casa, circunscrita *ao espaço marital doméstico* (não dizem que o pai é o primeiro namorado da menina?) e ali estuprada, pois é primazia do pai usufruir o bem que lhe pertence, enquanto Lina é estuprada na rua, no mato, num ponto aleatório entre a sua casa e a casa dos patrões, o entrelugar em que não opera a moral da casa grande nem da senzala, por um agressor sem rosto, anônimo e coletivo.

As punições que acometem as mulheres no exercício da sua sexualidade são sempre mais cruelmente aplicadas sobre as mulheres negras, também por frequentemente se encontrarem nas camadas mais oprimidas das classes sociais. A gravidez, como vimos é mais uma delas. Uma mulher grávida tem duas opções básicas: ser mãe e enfrentar as barreiras que o mercado, a vida social e a perspectiva machista de maternidade e paternidade impõem ou realizar um aborto e ser criminalizada. Convém ressaltar, é claro, conforme apontou a Pesquisa Nacional do Aborto realizada em 2010, que para a mulher pobre qualquer um dos dois caminhos tenderá a agruras mais violentas: a mãe que precisa se sustentar sozinha não terá respaldo do Estado para levar adiante a maternidade e a gravidez ao mesmo tempo e a mulher que aborta submeterá a sua vida a clínicas clandestinas conhecidas como *açougues* — porém sem a garantia da fiscalização sanitária que as casas de carne recebem.

O aborto, apesar da sua extrema importância e gravidade como problema de saúde pública, não encontra discussão consistente no Estado, que ainda permite à moral social legislar sobre o tema. Teliá Negrão (2009, p. 511) relata como as mulheres, em meio ao cabo de guerra do poder, estão sozinhas, tratadas como objetos de uma disputa que não considera a sua integridade:

Entre os fundamentos da sociedade brasileira, as marcas do patriarcado seguem impondo as regras duras da apropriação do corpo das mulheres, mesclando-se lei e religião nos assuntos de Estado. Os direitos reprodutivos seguem sendo vistos como problema das mulheres, mas a decisão pelo aborto como sinalizador de que os corpos das mulheres não lhes pertencem sendo sujeita às leis e aos costumes. Ademais, tem recaído no movimento de mulheres a responsabilidade de manter este debate aceso na sociedade, ainda que, eventualmente, episódios encaminhem a discussão para outras esferas, como da saúde e do direito, o que significa pagar o preço pela demonização do feminismo. Confirmam-se, assim, os ditos já conhecidos: a legislação proibitiva não impede as mulheres de abortar, porém é altamente

eficaz para lançá-las na via da insegurança, da clandestinidade e da ilegalidade, expondo-as à humilhação e à morte. De vítimas a criminosas, as mulheres que abortam no Brasil são credoras de direitos humanos e de cidadania.

Em relação à visibilidade dos temas relacionados à sexualidade feminina, Dalcastagnè ([2007]) aponta outras ausências importantes na literatura brasileira quando a construção do feminino está em pauta. Segundo ela, questões diretamente relacionadas às mulheres, como “aborto, problemas com fertilidade e violência doméstica” são em sua maioria silenciadas, mesmo pelas escritoras. No que se refere ao *corpus* desta pesquisa, notamos que alguns desses temas encontram espaço: das onze personagens observadas, uma menciona o fato de estar em idade limite para engravidar, três lidam claramente com situações de violência doméstica (duas na mesma narrativa) e quatro sofrem ou realizam aborto (dois involuntários e dois provocados). Porém, numa leitura mais atenta, verificamos que a fala de Dalcastagnè ([2007]) não se refere a apenas representar esses temas, e sim a demarcar a perspectiva social feminina sobre eles com mais riqueza e profundidade do que realizado a literatura hegemônica:

Parece ser mais fácil atacar os tabus relacionados à sexualidade feminina, o que já é feito, de algum modo, na mídia em geral, do que representar, por exemplo, o sentimento de perda causado por um aborto involuntário ou mesmo voluntário, bem como os riscos e o estigma que pesa sobre aquelas que passaram pela experiência, comum entre tantas mulheres.

As quatro personagens que vivem uma situação de aborto apresentam efeitos psicológicos determinantes para o seu desenvolvimento a partir dali. Lígia, de *A menina de véu* transforma a culpa do aborto voluntário em obsessão pela filha que não chegou a existir, dando vida à criança em seus pesadelos e devaneios. A cena do aborto é narrada pelo fluxo de consciência da personagem, que em meio à confusão mental causada pela anestesia expressa a influência dos ditames sociais sobre sua decisão:

Ela ia se chamar Teresa, se fosse mulher, eu talvez tenha dito, mas só em pensamento, se tivesse falado em voz alta Vera que havia de ser veraz teria impedido, me levado embora aos arrastões, teríamos largado a cigana e o médico vestido de branco com um lenço de papel todo rabiscado no bolso,



que médico carregaria borrões e manchas na própria vestimenta? É um assassino, pensei, já dopada, já quase adormecida, mas não a ponto de não sentir a frialdade da lâmina arrombando os recantos que até então só o homem prometido conhecia. Vão matar Teresa, pensei e implorei: Vera, quero, preciso desistir, enfrento mamãe, que dirá que me perdi, enfrento a tristeza de criar um filho sem pai, enfrento tudo, vamos embora, quis dizer e sei que disse, já estava lúcida, mas Vera, que não sabia mentir, explicou: Lígia, já está feito, fique tranquila, vamos embora. Naquela bacia, aquele sangue na bacia fria, gélida, aquele sangue por acaso –  
– Teresa, é você? (p. 118).

Ser mãe solteira, para Lígia e outras moças da sua condição e época, não era uma possibilidade, e a opção mais plausível era realizar o aborto. Acompanhadas de uma amiga confidente, às vezes da própria mãe, sempre entre mulheres solidárias e silenciosas, milhares e milhares de *boas moças* recorreram às clínicas clandestinas para evitar a difamação, o encalhe, o castigo dos pais, que não raro as expulsavam de casa sob a ameaça de deserdarem-nas. A maioria dessas mulheres, após o episódio, seguiu a vida carregando o segredo improferível; se a condição de mãe solteira era insustentável, a reputação de ter feito um aborto poderia se mostrar igualmente cruel. Não havia muitas alternativas para uma mulher estigmatizada. Pinsky (2013, p. 469) descreve a situação caótica em que uma mocinha se colocava ao se permitir um *mau passo*:

[...] como explicar aos pais que manchara a “honra familiar” e que traria vergonha a todos de casa? Como conviver com o fato de não poder ser mais respeitada como uma “moça de família” diante da evidência de ter “dado o mau passo”, “cedido às tentações”, “se desviado do caminho”? Sem um casamento em vista, que “reparasse a situação”, o que lhe reservava o futuro? Seria, como tantas outras, expulsa de casa? Mesmo que a deixassem ficar, nunca mais encontraria um “bom partido”, pois ninguém que preste aceitaria se casar com uma “doidivana”, uma “desclassificada” que não soube “dar-se ao respeito”. O certo é que, tendo se igualado às “prostitutas”, “cairia na boca do povo”.

Em *Calcinha no varal*, que se passa nos anos 90, há uma nova configuração da cena protagonizada por Lígia. Juliana já saiu de casa, vive numa grande metrópole, não está preocupada com a opinião alheia, e sim com a sua inaptidão para a maternidade precoce. O movimento de retorno à casa para realizar o aborto indica que o seu processo de formação está a meio do caminho; ela não escolhe uma cúmplice que se comprometa em guardar o segredo, ela solicita a experiência e a

segurança da mãe. A mãe de Juliana é uma mulher simples, do interior. Criou os filhos sozinha, trabalha o dia inteiro e com parte do dinheiro desse trabalho sustenta a filha que ingressou numa universidade pública da capital. Ela confia em Juliana sozinha na cidade grande, acredita que a filha está crescendo e por isso não a julga, não a questiona, não duvida da sua capacidade de decidir sobre o seu corpo e o seu futuro, apenas faz-lhe companhia. Na descrição do aborto, mais uma vez o contraste entre a leveza da linguagem utilizada por Anzuategui e o conteúdo emocionalmente denso se destaca: a delicadeza da cena revela o nascimento de uma nova relação entre as duas, que a partir disso não são mais mãe e filha, são duas mulheres ocupadas em realizar o procedimento da forma mais segura possível e também em limpar as manchas de sangue do carpete (p. 86). Juliana parece calma e decidida a respeito do que está fazendo e, ao contrário de Lígia, que amarga o luto pelo resto da via, consegue realizar a catarse, despedindo-se do feto:

Naquela hora tive uma sensação de alívio e soube que estava fazendo a coisa certa. Mesmo assim me deu um dó do nenê, porque eu tinha visto o coraçãozinho dele bater, quando fiz a ecografia. Então falei, com a voz baixinha, porque parece bobo falar com quem não existe; disse: “Espera um pouco, filhinho. Espera um pouco que não foi dessa vez” (p. 85).

A frase de despedida — “espera um pouco que não foi dessa vez” — revela que o filho era ainda uma abstração para ela; Juliana adia a maternidade, não a nega. Mas há um tom de tristeza em sua despedida, na “bobice de falar com quem não existe”, que aponta para a autorreflexão. Ela é extremamente jovem, mas capaz de compreender que está optando por si em detrimento da criança, e que essa não é uma decisão sem consequências para uma mulher. Para o leitor fica a sensação que o dia em que Juliana esperou deitada em sua cama da casa materna, “naquele quarto onde eu tinha crescido” (p. 88), o remédio abortivo fazer efeito determinará o seu amadurecimento positivamente, conquanto sua primeira atitude depois disso tenha sido romper com Tico e voltar para a sua casa com Isabela. Lígia não é capaz de realizar essa catarse. Para ela, o sangue deixado para trás na bacia gélida *já* era Teresa e seguiria sendo Teresa todas as noites em todos os seus pesadelos, confinando a personagem a um arrependimento crescente e a um *corpo imobilizado*, “que perdeu até

mesmo suas funções básicas, cujos ossos, músculos, tecidos e sangue estão estagnados, [e que] é o produto da ordem social que limita o espaço da mulher, acabando por imobilizá-la” (XAVIER, 2007, p. 81). Conforme descreve Chauí (1984, p. 216), Lígia se encontra obcecada em deslocar o sentimento de culpa do consciente para o inconsciente:

[...] por outro lado, não é simples sua inserção no inconsciente feminino, de tal modo que, mesmo deliberando livre e conscientemente para fazê-lo, grande parte das mulheres realiza uma operação psíquica *inconsciente*, deslocando a culpa culturalmente produzida para situações que, aparentemente, nada tem em comum com o próprio aborto.

Esse deslocamento é extremamente eficaz quando as situações que servem de substitutos para a culpa parecerem muito distantes da situação culpada originária. Assim, por exemplo, o que o desagrado por certas cores, certos sons, certos odores, certos gestos, o que certos lapsos de memória, certas repulsas, certos ressentimentos, certas dificuldades para falar, escrever, andar teriam a ver com um aborto? No plano consciente, nada. No plano inconsciente, tudo. E essa substituição possui ainda um agravante, pois a falta de uma relação visível e consciente entre a situação-origem e as situações-substitutas coloca todas elas fora do nosso controle racional e afetivo, fazendo com que passemos a lidar com mil pequenas manias, mil pequenas culpas, mil pequenas falhas para nos livrarmos (sem o conseguirmos) de uma única “culpa” e de uma única “falha”.

Assim a personagem se dedica a rememorar os fatos sobre os quais ela não agiu diretamente, e logo está livre de culpa: o não comparecimento do noivo, os pães que não crescem mais, sua criação. Entre as duas personagens que realizam abortos voluntariamente, percebemos que as diferenças entre os contextos de época são decisivas sobre as suas reações. Juliana não responde à moral burguesa em que Lígia fora criada, ela é muito mais livre para experimentar e cometer erros, o que a torna mais preparada para tomar decisões e lidar com as consequências, mesmo que também esteja sendo punida por assumir uma vida sexual sendo mulher. Chauí (1984, p. 215, grifos da autora) descreve o duplo nó que envolve a questão do aborto: para ela, ele é tão imposto às mulheres quanto o é a maternidade. São as duas faces de uma mesma repressão:

Há tendência generalizada a tratar o aborto como se este não fosse um fenômeno cultural, físico e psíquico dotado de simbolismos profundos e como se, na prática, não fosse vivenciado pelas mulheres como um ato sem liberdade e sem autonomia, algo que lhes é tão imposto quanto a

maternidade (avesso e direito da mesma ideologia repressiva, uma forma de culpa). E é assim que as mulheres brasileiras o vivenciam.

É vivido como ausência de liberdade (imposição social e moral) e como violência. *Imposição*: há punições e sanções variadas para as mulheres, tanto quando não abortam como quando abortam. *Violência física*: não só em decorrência das péssimas condições em que é realizado para a maioria das mulheres, mas também porque as mulheres sentem que nele algo é *extirpado* do corpo, ainda que de forma indolor. Simbolicamente, portanto, o aborto é investido de uma carga afetiva mais dramática que a extração de um dente ou de um apêndice, ainda que clinicamente seja tão ou mais simples. *Violência psíquica*: numa cultura cristianizada, na qual não há acordo quanto à vida ou não-vida do feto e na qual a maternidade define a essência do feminino, o aborto surge nas vestes da *culpa* e da *falha*.

Através de sua experiência, Juliana aponta para a transformação dos sentidos de ser mulher em nossa sociedade, exprimindo em suas ações a herança do feminismo que pretende uma mulher dona do seu corpo, da sua sexualidade, do seu percurso. A companhia da mãe durante a realização do procedimento, além de metaforizar a compreensão entre mulheres, que é um almejado instrumento de poder feminista, é um dos fatores que liberam Juliana do peso maior da culpa e da falha. A anuência da mãe legitima a escolha da filha e torna o evento menos traumático do que fora com Lígia: o aborto é feito num ambiente íntimo, de forma relativamente segura, longe dos médicos frios e das clínicas gélidas, longe de um espaço construído para humilhar e punir. Juliana enfrentará essa realidade no dia seguinte, quando se dirige a um hospital para realizar a curetagem, porém ela já se enxerga de fora e é capaz de analisar com senso crítico a forma como o seu corpo é manipulado:

Eu ainda tinha na lembrança a curetagem. Os instrumentos brilhantes de alumínio que raspam seu útero para retirar o material que sobrou. Esse material é seu sangue, pedaços de placenta, tecido humano e vermelho que vai para um saco de lixo de hospital (p. 91).

Lélia Almeida, no conto “Medo dos cães, meu pai”<sup>62</sup>, refere-se igualmente à frieza do ambiente versus a frieza do procedimento, manifestas no alumínio, no metal gélido e indiferente:

---

<sup>62</sup> ALMEIDA, Lélia. Medo dos cães, meu pai. In: *Mujer de palabras: o blog da escritora Lélia Almeida*. 23 out. 2010. Disponível em: <<http://mujerdepalabras.blogspot.com.br/2010/10/medo-dos-caes-meu-pai-lelia-almeida.html>> Acesso em: 21 mar. 2016.

Hoje eu sei que o medo é frio. Como que metálico. Como devem ser os trilhos por onde deslizava o trem que levava as mulheres da família para fazer o procedimento do outro lado da linha divisória, na fronteira. O procedimento sempre se faz longe de casa, que é pra não se deixar pistas. É assim desde que o mundo é mundo. E não vai mudar. Voltaram sempre quebradas, todas elas, o corpo dobrado no movimento desencontrado da cólica de um caracol vazio, as almas secas. É assim que todas sentem, hoje sei, embora não se fale muito no assunto. É frio, eu dizia, o medo. É gelado. Como os trilhos que são como os objetos cortantes usados no procedimento.

Não há acolhimento para a mulher que aborta, culpada, criminoso. É preciso que tudo seja frio e longe de casa, clandestino, por isso a beleza da cena criada em *Calcinha no varal*, na qual mãe e filha protegem uma a outra do dedo em riste da sociedade. O dedo em riste do qual Lígia não escapa e em função do qual tem sua vida determinada. Conquanto nos casos de Juliana e Lígia o aborto tenha sido uma decisão influenciada por diferentes contextos e que resultou em diferentes consequências para cada uma, as mulheres também não passam incólumes pelos abortos involuntários. Em *O pau*, Adriana, 38 anos, grávida, “tendo condições financeiras para criar a criança sozinha, sem precisar de nenhum homem – uma verdadeira benção” (p. 83), em meio ao processo de vingança do namorado traz à tona o ressentimento pela interrupção espontânea da gravidez. Seu discurso é testemunho do trauma:

Uma enfermeira distante guiou Adriana até seu quarto; se é que se pode chamar de quarto quando não é usado para passar a noite. Lá, antes de mais nada, pediu que Adriana assinasse outro documento. Atestando que tinha consciência de que ia fazer uma cirurgia. Adriana leu, mais uma vez, a “enfermidade” que a afligia: aborto retido. “Sou um cemitério, uma cova a ser escavada.” Havia menos de 24 horas, era uma grávida feliz. Tinha absoluta certeza de que jamais iria se recuperar daquele súbito contraste, ao passar da alegria máxima à dor mais pura. Nela, não existiria mais leveza. Nunca mais (p. 84).

Há um conflito entre a atitude da mulher madura e independente, que decide assumir a gravidez não planejada porque se sente à vontade para ser mãe sem depender da colaboração do pai da criança, e a mulher que põe em prática uma vingança irracional. Vingarse do namorado traidor, porém, é também uma forma de expurgar o sentimento de fracasso deixado pelo aborto. Adriana, “estava revoltada com a vida” (p. 82), pois assim como Lígia, já havia batizado a criança e projetado a

vida dali para frente com ela: “Queria muito aquele bebê, que já sabia ser uma menina, e já tinha nome: Antônia. Foi feliz por quase três meses, por causa dela” (p. 82). Para expurgar a dor dessa perda, escreve o poema intitulado “Rasgada”, que diz: “Uma mulher rasgada, reconhece, não consegue segurar nada dentro. Nem urina, nem sangue, nem pau, quanto mais bebês” (p. 142). A imagem da mulher rasgada se aproxima do pão abortado de Lígia e manifesta a dor de ter perdido junto ao bebê não só o sonho de ser mãe, mas o vazio da irrealização do ser feminino como mãe.

O tão discutido *prazo de validade* da mulher está em jogo tanto no orgulho de ter engravidado espontaneamente aos 38 anos quanto na autoestima ferida por descobrir que o namorado a considera uma velhota. Em *Suíte dama da noite* Júlia tem uma reação oposta à de Adriana: após a morte de Leon, ela decide se separar de Klaus e ter um filho sozinha: “Daquele seu primeiro fragmento viriam outros e todos se reportariam a ela: a primeira célula. Ela faria um filho para amar, alguém para lhe amar” (p. 70). Júlia, que tanto esperara por Leon, após a morte dele, precisava retornar a essa condição de carência que lhe garantia a completude especular: dedicar-se unilateralmente, projetar a felicidade, imaginar-se completa a partir de uma fantasia, já que não se entendia real se não estivesse vivendo *em relação a* alguém:

Os primeiros desejos despropositados e pequenos enjoos surgiram, a barriga, antes radicalmente plana, inchou alguns ínfimos centímetros, dores novas a lancinaram, e Júlia já se portava como uma mãe inteira. Uma mulher pronta, nascida para o parto (p. 208).

O devaneio da personagem em relação à completude que atingiria com a maternidade dura poucas páginas. A gravidez de Júlia é tubária e ela logo perde o bebê. Quando acorda na clínica em que estava sendo atendida, o médico relata que o embrião não estava no lugar certo, e Júlia sente-se subitamente aliviada ao ouvir a palavra embrião, “de uma natureza desvinculada da sua” (p. 219). O médico, ao nomear seu filho de embrião desconstruiu automaticamente a projeção do novo vínculo que substituiria Leon em sua vida; Júlia, de repente, sentiu-se capaz de ser livre. Mais ainda: sentiu-se *sendo* pela primeira vez:

Estava no mundo. O mundo. Ela podia ouvi-lo: um mundo filtrado pelo vidro da janela, pelo concreto das paredes, pela madeira da porta. E dentro de si também o ouvia com clareza: o mundo vibrava dentro de Júlia como o mar vibra dentro de uma concha: e ele a convidava para sair (p. 221).

A leveza que Adriana declarou que nunca mais sentiria estava inteira em Júlia – ela encontrava a liberdade em estar verdadeiramente sozinha, finalmente fora da lógica dos contos de fadas que promete à mulher um final feliz para sempre baseado numa estrutura particularmente frágil: os ideais culturalmente forjados do que significa feminino, feminilidade, mulher.

Interessante apontar que nos quatro romances o aborto é um processo solitário para a mulher. As personagens que realizam abortos voluntários contam com a solidariedade de outra mulher, a amiga, a mãe, porém a decisão é tomada individualmente, sem a participação do pai da criança. As que abortam involuntariamente, por sua vez, vão sozinhas ao atendimento médico, fazem a curetagem e retornam igualmente sozinhas a casa, extirpadas, e vão lidar por sua conta com quaisquer sentimentos que possam vir a decorrer do evento. Pedro (2003, p. 9) diz que as mulheres passaram a ser as únicas responsáveis – e responsabilizadas – pela prática do aborto a partir do final do século XVIII, com o início dos “processos de urbanização, de aburguesamento, de problematização da vida”. A necessidade de garantir uma maior longevidade tanto para os descendentes da burguesia, herdeiros das propriedades privadas e do poder, quanto de afirmar a dominação sobre as classes mais inferiores impulsionou o desenvolvimento da “medicalização da sexualidade feminina”, conforme a autora afirma baseada em Foucault. São as demandas da construção da sociedade nos moldes da dominação burguesa que naturalizaram artificialmente a mulher como responsável pela vida e morte dos filhos, circunscrevendo-a, para isso, no âmbito do lar e gerando a conseqüente – e útil – domesticação do seu corpo, da sua sexualidade. Essas definições transpassam a constituição do sujeito feminino como está proposto pela contemporaneidade. Guacira Lopes Louro (2000, p. 6), da mesma forma relendo Foucault, descreve os paradigmas que levaram a essa transformação:

Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

A sexualidade, afirma Foucault, é um "dispositivo histórico" (1988). Em outras palavras, ela é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem "verdades".

Como dispositivo histórico a sexualidade é passível de adaptação e transformação; os sujeitos movimentam-se dentro das configurações sociais, porém tensionando seus limites. A tensão, inevitável e indispensável, permite, ainda que lentamente, que os estados de dominação sejam alterados, que as minorias se reconfigurem nos estratos da hierarquia pressionando a construção de novos paradigmas. Juliana, entre as quatro personagens que vivem a situação do aborto, é a que mais bem resolve a questão na sua cabeça e consegue seguir em frente fortalecida e leve; livre da culpa e da falha identificadas por Chauí. Em outro sentido de sua trajetória de emancipação tão bem construída por Anzuategui, Juliana, assim como Cora, representa um passo adiante na representação da sexualidade feminina ao lidar com o desejo lesbiano longe dos estereótipos tradicionais.

Na literatura de autoria feminina, o desejo lesbiano avança em visibilidade, direcionando a perspectiva das mulheres para novos questionamentos e radicalizando a posição histórica de centralidade do homem. *Todos nós adorávamos caubóis* é um exemplo dessa radicalização à medida que a figura masculina é destituída de qualquer protagonismo desde o princípio, enquanto em *Calcinha no varal* esse protagonismo vai sendo desconstruído com o amadurecimento da personagem e sua gradativa identificação com o lesbianismo. Durante quase todo o romance acompanhamos o namoro de Juliana com Tico, em que ela, que até então se relacionara sexualmente com homens aleatórios, descobre uma nuance ainda inédita do sexo: a intimidade. Fazer sexo com o namorado todos os dias, a hora que quisesse, representava uma nova instância no desenvolvimento da personagem, a prova de



que, longe de casa, ela crescia. Em *Sinfonia em branco*, Maria Inês expressa a mesma percepção quando se muda para o Rio de Janeiro e começa a namorar Tomás: “apreciava o fato de ter um namorado com quem fazia sexo sem que ninguém soubesse, contra todas as diretrizes morais que sua educação lhe imputara, contra todas as diretrizes morais às quais as moças da época obedeciam” (p. 117-8). Porém em qualquer uma das duas personagens percebemos que é por um tempo que a emancipação se confunde com a liberdade sexual, elas logo compreendem que a intimidade pode travestir o aprisionamento às normas convencionais do relacionamento heterossexual, em que o desejo feminino é frequentemente colocado em segundo plano. Juliana, aos poucos, volta-se para a relação igualitária que vinha construindo, mesmo que ainda de forma inconsciente, com Isabela: “Eu penso que nunca olhei ninguém nos olhos daquele jeito (p. 65)”.

Em *Calcinha no varal*, o desejo lesbiano permeia toda a narrativa, mas se concretiza somente ao final, simbolizando o crescimento da personagem: Juliana conquista a maturidade necessária para assumi-lo. Embora a crítica demonstre resistência, estudos como o de Cristina Ferreira Pinto (1999) comprovam a existência de uma tradição lesbiana na literatura de autoria feminina, a qual pode ser identificada em obras de Gilka Machado, Raquel de Queiroz e Clarice Lispector e, como Pinto-Bailey (1999) analisa, Edla van Steen, Myriam Campello, Lygia Fagundes Telles, Marcia Denser e Sonia Coutinho, sendo que a precursora teria sido Laura Villares com o romance *Vertigem*, de 1926. Para a pesquisadora, são dois os impedimentos para que a tradição efetivamente se estabeleça:

A razão para a suposta ausência dessa tradição é o tabu que ainda cerca as relações homossexuais na América Latina, e a conseqüente censura e autocensura que impediriam a expressão do lesbianismo na literatura de mulheres. Por um lado, tratar de personagens lesbianos e do desejo homossexual entre mulheres poderia levar à identificação dessas escritoras como lésbicas; por outro, uma literatura que desse expressão livre ao erotismo lesbiano seria rapidamente tachada de pornográfica, ambos rótulos indesejáveis dentro do contexto latino-americano (PINTO C. F., 1999, p. 406).

A escritora Cassandra Rios foi um exemplo dessa dupla rotulação. Nascida em 1932 sob o verdadeiro nome de Odete Rios, produziu uma obra imensa e *intensa*, em que o erotismo feminino foi o tema dominante. Desde sua estreia, em 1948,

Cassandra chocou a sociedade brasileira ao mesmo tempo que foi amplamente consumida por ela, sendo uma das escritoras mais vendidas entre as décadas de 60 e 70 – em plena ditadura – e também uma das mais perseguida pela censura e pela moral e bons costumes da família tradicional brasileira. Essa forma ambígua de a sociedade consumir negando, característica do seu moralismo, foi provavelmente uma das causas do apagamento de Cassandra para a história da literatura, ainda que a crítica feminista venha se empenhando em resgatar e reeditar suas obras. Maria da Glória de Castro (2008, p. 57) destaca o caráter transgressor da autora, revelando a sua importância para a nossa poética feminista:

Cassandra Rios produziu intensamente, por mais de quatro décadas, livros cuja maioria alcançava várias edições com tiragens próximas aos 300 mil exemplares. Excluída e desqualificada pelo sistema literário, merece um olhar mais aprofundado sobre sua produção e o silenciamento sobre si. A princípio, é importante considerar que Cassandra Rios é uma mulher que “invade” o mercado literário brasileiro escrevendo sobre um tema polêmico e proibido como assunto para mulheres: sexo. A autora extrapola os limites do tema e trata de sexo, falando claramente sobre o prazer feminino, sobre o tesão, numa sociedade que ainda tratava a sexualidade da mulher apenas existindo para gerar filhos, de acordo com os desígnios divinos. Cassandra Rios ousa mais ainda, no cenário brasileiro entre as décadas de 1940 a 1980 do século XX, trata do prazer feminino entre mulheres, construindo um duplo desvio: o sexo por prazer e o sexo sem fins procriativos.

O tema da sexualidade feminina, por si só um tabu, em Cassandra obteve outro nível de polêmica à medida que a autora era criticada, conforme Castro (2008, p. 58), pelo próprio público que procurava representar – “mulheres sem direito a vivenciarem suas sexualidades, travestis, lesbianas” – e que a considerava homofóbica pelo destino trágico que costumava dar a seus personagens desviantes, perpetuando assim uma cultura em que as minorias não têm direito à voz. Castro (2008, p. 58) apresenta uma perspectiva crítica a respeito da discussão:

A narrativa de Cassandra Rios mostra-se contraventora ao apresentar a sexualidade das personagens não como desvio de comportamento ou bestialização do caráter, nem tampouco ao apresentar sujeitos que não viveram uma vida harmônica, quando na infância. Cassandra Rios constrói personagens como sujeitos sexuais, apenas, discutindo a representação e a construção do discurso heterossexual sobre os sujeitos homossexuais. Os fins trágicos (morte, loucura, suicídio, renúncia) representam um olhar crítico sobre o que resta para aqueles/as que ousam desafiar a norma e os valores sociais (os valores da nação?): ou seja, o não-lugar.

Para uma cultura que não reconhece a tradição da literatura lesbiana e ainda a compreende como subliteratura (CASTRO, 2008), Cassandra representou um momento fundamental em que o tabu pôde ser exposto e debatido, promovendo certamente uma abertura para que outras escritoras o incluíssem em sua temática, mesmo que em diferentes abordagens. É uma questão que resistiu ao tempo e ao silêncio; a recorrente presença lesbiana na literatura impôs uma outra linguagem para dizer dos aspectos considerados mais misteriosos da sexualidade feminina, os quais não encontravam meios de expressão dentro do contexto hegemônico. No entanto, a presença lesbiana identificada em diversas obras de autoria feminina não se confunde com a dita literatura lésbica, na qual as escritoras assumem a sua produção como uma extensão do seu posicionamento político, que se refere ao feminismo lésbico e à urgência em visibilizar a mulher lésbica através da sua representação na literatura e em outros dispositivos culturais. A editora Brejeira Malagueta é um exemplo, tendo sobrevivido no mercado literário brasileiro de 2008 a 2015 com a missão de “dar voz às lésbicas, que em geral não encontram muitas editoras interessadas em publicar obras com esta temática específica<sup>63</sup>”. Missão que incluiu, durante esses sete anos de atividades, a publicação de dez livros de ficção e não ficção, os quais seguem em catálogo; 60 programas de entrevistas e comentários sobre todo tipo de produção cultural lésbica, disponíveis no canal As Brejeiras; encontros e discussões na sede, em São Paulo; participação na Off Flip por dois anos; e um festival de literatura lésbica na pequena cidade mineira de Gonçalves, também por dois anos. Dez anos antes de fundar a Malagueta, Laura Bacellar<sup>64</sup> coordenou a fundação das Edições GLS, do Grupo Summus. Sobre esse primeiro passo, a escritora relata<sup>65</sup>:

---

<sup>63</sup>QUEM somos. Disponível em: <<http://www.editoramalagueta.com.br/editora3/index.php/2012-10-31-19-53-36/quem-somos.html>> Acesso em: 19 mai. 2015.

<sup>64</sup>QUEM somos. Disponível em: <http://www.escrevaseulivro.com.br/escreva3/quem-somos/laura-bacellar.html#sthash.80MNaSOC.dpuf> Acesso em: 29 mai. 2015.

<sup>65</sup> OS PRIMEIROS livros gay numa Bial do Livro. Disponível em: <<http://www.fvhd.org.br/forum/topics/os-primeiros-livros-gays-numa>> Acesso em: 19 mai. 2015.

Aliás, trabalhar na GLS me fez ser pioneira quase sem querer, porque o meu posicionamento era diferente de tudo o que tinha acontecido no mercado até então. Eu queria livros claros, explícitos, enquanto todo mundo dizia que o caminho era a dubiedade, esconder-se em jogos de palavras. Chutei o balde já na escolha do nome da editora, o que fez muitos livreiros torcerem o nariz. E fiz questão absoluta de publicar literatura positiva, em que gays e lésbicas não caíssem naqueles clichês horrorosos de nossa tradição literária de sofrerem, se drogarem ou beberem até cair, ficarem solitários e amargos no final ou, pior ainda, se matarem! Eu sempre detestei lésbicas solitárias no final da história e, de tanto bater o pé, acabei publicando o primeiro livro lésbico com finais felizes, o de contos *Julieta e Julieta*. O público gostou, eu estava certa em insistir.

O depoimento de Laura descreve a busca pela ruptura do paradigma punitivo instalado há séculos sobre a identidade feminina transgressora – a mulher sexual cuja energia vital é confundida com histeria e trancafiada no sótão da casa<sup>66</sup> – reiterado até por escritoras inovadoras como Cassandra Rios, mesmo que sob um formato crítico/irônico. Na contemporaneidade, a *louca do sótão*, assim como suas correspondentes, deve ser libertada, uma tarefa que ficou de herança para as novas gerações. Pinto C. F. (1999, p. 407) identifica o cerne do conflito que a representação lesbiana impõe à ótica hegemônica, inscrito fundamentalmente na exclusão do homem e no protagonismo absoluto da mulher:

Se a expressão da experiência erótica feminina chega a ser tão problemática, a representação da sexualidade lesbiana o é ainda mais, pois rompe com as relações dominantes de gênero, ao excluir a figura do homem e colocar a mulher em uma posição de sujeito atuante, em vez do papel tradicional de objeto do desejo masculino. Assim, o desejo masculino na obra de escritoras brasileiras, não só representa uma dimensão importante da sexualidade feminina, como também serve para expor e questionar o controle social sobre a sexualidade e o corpo femininos. O lesbianismo abre um espaço para a realização pessoal e sexual da mulher, no qual a identificação com outro ser seu igual torna possível a autointegração do sujeito feminino.

Interessante notar que a exclusão do homem, destacada igualmente por Castro (2008, p. 60), pode ter representado um impasse até para Simone de Beauvoir, conforme conclui Tania Navarro Swain (1999) ao analisar o capítulo de *O segundo sexo* em que a filósofa discorre sobre a mulher lésbica. Beauvoir contradiz a sua própria máxima *não se nasce mulher, torna-se uma* ao lançar mão de estabelecer um

---

<sup>66</sup> Conforme a metáfora muito bem construída por Sandra Gilbert e Susan Gubar ainda nos anos 70. In: GILBERT, S. e GUBAR, S. *The madwoman in the attic*. New Heaven: Yale University Press, 1979.

conceito de mulher para então, em relação a ele, definir a identidade lesbiana; como se não pudesse fazê-lo sem apelar a essa configuração binária. Para Beauvoir (1960), o lesbianismo seria “uma saída para a inveja, a feiura, as famosas ‘mal amadas’, que se voltam para o mesmo sexo pela impossibilidade de ter relações ‘normais’ ou por frigidez pura e simples”, além de que transpareceria “uma impressão maior de estreiteza de espírito e de mutilação”. De acordo com o que analisa Swain (1999, p. 115-7), esse momento de *O segundo sexo* trata-se de um mergulho de Beauvoir na norma da heterossexualidade, em que a grande precursora do feminismo moderno “internaliza as representações e os preconceitos sobre o lesbianismo e reforça o biológico enquanto ‘natureza’ em oposição à construção dos papéis sociais”, ao que Monique Wittig (2006, p. 43) responderia mais tarde afirmando que uma lésbica não é uma mulher, justamente por não sê-lo nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente, por escapar, enfim, da relação social específica que define a categoria mulher a partir de uma relação submissa ao homem e que procura através de inúmeros dispositivos naturalizar essa hierarquia. Conforme Pinto C. F. (1999, p. 406), a lesbiana é uma transgressora do *status quo* patriarcal:

O sujeito lesbiano foge à definição aceita de “feminino”, rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos, ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos. Por não ser possível categorizá-la dentro desses padrões, a lésbica termina reduzida ao “não-ser”, ao que não se nomeia (e o que não se nomeia não existe): “the lesbian exists in a vacuum of unreadability and unnameability both socially and sexually” (Manzor-Coats, 1994<sup>67</sup>).

Swain (2014, p. 47-8), como vimos, defende que “a afirmação de uma identidade sexual é o inverso da liberdade”. Para ela, a identidade não pode ser designada por uma das diversas práticas sexuais, pois isso nos remeteria sempre de volta ao limitador biológico: “se a prática ou a preferência sexual constrói um ser social – a lésbica – a prática heterossexual constrói a fêmea, igualmente um ser social cuja naturalização torna inquestionável o biológico” (SWAIN, 1999, p. 110). Assim

---

<sup>67</sup> Texto citado por Pinto-Bailey: MANZOR-COATS, Lillian. Introduction. In: FOSTER, David William. *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*. London: Greenwood Press, 1994.

como para Wittig, para Swain (2014, p. 50) a natureza não existe no que concerne à construção da identidade sexual e afirmá-la é recair ciclicamente na lógica binária que deveria estar superada:

Sexo e sexualidade? Dar a estes a importância que realmente têm: função corporal e não matriz identitária. Mudar o regime de verdade significa criar uma nova percepção do mundo e de si mesma, sem esquecer que a produção de representações institui, neste caso, novas realidades.

Uma nova realidade que a literatura impõe ao cenário hegemônico se refere à indiferenciação almejada por Swain, porém no sentido de que a prática sexual se demarque como mais um dos elementos identitários da protagonista, e não a matriz de sua identidade – o que representaria torná-la o centro da narrativa. Nesse sentido, a personagem lésbica pode agir livremente na/por sua história como qualquer outro/outra protagonista, ou com ainda mais liberdade do que as protagonistas femininas heterossexuais, exatamente por se encontrar fora do jugo masculino, como propõe Wittig (2010, p. 43) em sua definição:

Además, lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) *no es* una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (“asignación de residencia”, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterossexuales. Somos desertoras de nuestra clase, como lo eran los esclavos americanos fugitivos cuando se escapaban de la esclavitud y se volvían libres. Para nosotras, ésta es una necesidad absoluta; nuestra supervivencia exige que nos dediquemos con todas nuestras fuerzas a destruir esa clase – las mujeres – con la cual los hombres se apropian de las mujeres. Y esto sólo puede lograrse por medio de la destrucción de la heterosexualidad como un sistema social basado en la opresión de las mujeres por los hombres, un sistema que produce el cuerpo de doctrinas de la diferencia entre los sexos para justificar esta opresión.

Em *Todos nós adorávamos caubóis*, embora Cora seja representante de uma nova configuração identitária da personagem feminina, em que a sexualidade flutua à parte das categorias, ela não se enquadra completamente no lesbianismo politizado que propõe Wittig. A personagem não é uma ativista: ela se deixa levar pelo desejo

sem compartimentá-lo, rompe as expectativas da personagem feminina tradicional por não orbitar em torno de um romance heterossexual, sendo que ela mesma não se enquadra como lésbica ou em nenhuma outra definição estanque, conforme a narrativa revela:

Sim, eu me sentia atraída por garotas. Tecnicamente, eu era bissexual. Minha linha do tempo teria todos os indícios. Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. Gostou de um seriado de ficção científica cuja vilã era na verdade um lagarto e absolutamente tentadora. Quis falar sobre isso e apaixonou-se pela psicóloga. Frequentou boates gay com identidade falsa. Assistiu ao clipe da Alicia Silverstone e Liv Tyler barbarizando nas estradas mais ou menos umas duzentas vezes, e sozinha, e deitada de bruços. Beijou colegas em banheiros públicos. Escreveu frases feministas nos jeans rasgados. Foi fã de bandas de rock lideradas por mulheres. Parou o carro em uma rua escura e pulou para o banco de trás com Martina, depois com Luciana, depois com Amanda. Leu *Lolita*. Leu a obra completa de Hilda Hilst. Pegou o telefone de uma menina e ela nunca atendeu. Viu *Garotas selvagens*, voltou à cena da piscina. Mentiu que estava na casa da amiga, e no entanto era um motel cuja decoração devia lembrar uma masmorra. (p. 45).

A descrição é didática, assim como será em muitas outras partes do livro, como se volta e meia fosse necessário abrir parênteses para situar a leitora ou o leitor nesse universo *estranho*, em que a sexualidade não se estabelece de antemão e os estereótipos masculinos e femininos são corrompidos todo o tempo. Para Gláucia Almeida e Maria Luiza Heilbrun (2008, p. 233), no entanto, as marcas elencadas por Cora fazem parte da construção da identidade sexual, constituindo uma gramática corporal desenvolvida “de modo a imprimir no corpo as mudanças, em ritos de passagem à nova identidade”. Esses ritos de passagem têm a função de romper com os estereótipos tradicionalmente associados ao feminino e situar a personagem numa configuração diferente do esperado:

[...] não é o comportamento sexual (o fato de uma mulher realizar atos sexuais com outra mulher) o único elemento-chave da identidade lésbica (no sentido de papéis sexuais), mas os significados de múltiplos símbolos (inclusive os corporais) na construção do sujeito (ALMEIDA; HEILBRUN, 2008, p. 233).

Ao mesmo tempo em que aponta para a transformação do que está convencionalizado como feminino, a narrativa de Cora também corresponde ao quadro

descrito por Leal (2008, p. 44), no qual a autora observa a persistência de impasses na representação de novas identidades sexuais mesmo na literatura mais contemporânea, visto que as protagonistas lésbicas em sua maioria se encontram ligadas a um “sentido de perda, seja de um valor importante no passado, seja pela própria morte da pessoa amada” ou “precisam estar fora de suas vidas cotidianas, em um deslocamento causado por uma viagem, uma doença (ou ambos), em um encontro com a morte ou com o sobrenatural, em desvios astronômicos, ou em quartos separados”, tal qual acontece na *road novel* de Bensimon. Em relação às categorias analisadas por Xavier (2007, p. 56-9), Cora esforça-se para não se enquadrar num *corpo disciplinado*, que carrega no seu corpo “as marcas de um sistema injusto e opressor”, vencido pela violência simbólica a que é submetido através de “interações prolongadas com as estruturas de dominação”, e se encaminha em direção ao *corpo liberado* almejado pelo projeto feminista. Entretanto Cora, apesar de buscar estabelecer os próprios termos da sua sexualidade, ainda não é capaz de romper a norma heterossexual e coloca-se sempre em conflito com ela, posicionando-se claramente em relação ao que define a sociedade patriarcal. Na sua ânsia por desvincular-se de quaisquer estereótipos, recai em outros, e a persistente crítica que tece contra o convencionalismo da sociedade acaba mantendo-a condicionada às regras das quais tanto se esforça para escapar. No romance, a própria personagem demonstra a angústia que sente de viver nesse limiar, como na cena em que decide se oferecer para financiar um pernoite num excelente hotel cheio de frescuras, para ela e Julia se hospedarem juntas:

De início, Julia não se mostrou muito favorável à ideia, ela era uma garota orgulhosa, e vamos dizer que, à medida que discutíamos, tampouco eu tinha certeza de estar fazendo a coisa certa, alguém poderia me acusar de seguir as mais estanques e seculares regras de comportamento, você vai pagar tudo para a mulher que está comendo?; eu não queria seguir essas regras, claro que não, e em todo caso eu não era um homem, mas o fato de eu não ser um homem não me absolvía, o fato de eu não ser um homem não era suficiente para então eu ser chamada de feminista ou democrática ou quem sabe rebelde (p. 137).

Julia, por sua vez, ingressa nas experiências com menos predeterminações e permite que seus questionamentos venham à tona, configurando uma maior



maturidade reflexiva em relação à sociedade, embora hesite em assumir o seu desejo. Em determinado momento, ela chega a acusar Cora de considerar-se superior aos outros, revelando a necessidade que a personagem sente de provar, através de suas atitudes, que *elas* estão sempre errados em relação a ela: “Aí tu precisa *mostrar* isso, enfim, porque senão não tem nenhuma graça. É o único jeito de eles entenderem que a visão preconcebida deles precisa se alargar, de preferência até encontrar os *teus* ideais” (p. 148). Eurídice Figueiredo (2014, p. 122) analisa algumas narrativas brasileiras de autoria feminina que enfocam relacionamentos lésbicos. Em *Duas iguais* (2004), de Cíntia Moscovich, o romance de Clara e Ana, que não se materializa porque Clara não tem coragem de assumir o que sente, tem um desfecho trágico, remetendo aos desfechos tradicionais para as mulheres que transgridem a ordem patriarcal. Conforme Figueiredo (2014, p. 123), somente muitos anos mais tarde e após a morte de Ana, Clara é capaz de compreender: “Ela terá passado uma vida inteira com dor de cabeça, triste, melancólica, sem vínculos afetivos satisfatórios. Pura perda”. A atitude de Clara se relaciona à de Julia em quase toda a duração de *Todos nós adorávamos caubóis*; só ao final ela assumirá que está envolvida por Cora, e mesmo assim deixará para experimentar uma relação propriamente dita muito longe de casa e da família, no anonimato das ruas e bares de Paris. Ainda sobre o romance de Moscovich, Figueiredo demonstra que ele também repete um modelo estereotipado ao associar o lesbianismo à gemelidade das protagonistas, coisa que não acontece na narrativa de Bensimon, na qual as diferenças – e divergências – entre Cora e Julia são destacadas a todo o momento.

Outro destaque de Figueiredo (2014, p. 124) se refere aos romances *Toda terça*, de Carola Saavedra e *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, ambos de 2007: em nenhum dos dois aparece a consumação do ato sexual; no primeiro, a materialização da relação fica como projeção para o futuro e, no segundo, como uma epifania. Ainda, conforme Figueiredo (2014, p. 124), “No segundo romance de Tatiana, *Dois rios* (2012), o lesbianismo volta à cena, numa realização bastante bem resolvida, sem censura”. Em *Todos nós adorávamos caubóis* o erotismo da relação lésbica também será exaltado livremente; Cora e Julia, após quase uma semana viajando juntas, conseguem quebrar o gelo estabelecido pelo final abrupto e nunca explicado da

relação que tiveram e voltam a se relacionar, dessa vez não mais às escuras. A transposição desse paradigma é bem demarcada na narrativa:

Nós nunca tínhamos feito sexo em lugares iluminados, exceção feita aos banheiros dos postos de gasolina e, mesmo nesses casos, assim que cruzávamos a porta, lá estávamos eu e Júlia de novo no meio da noite. A noite é permissiva como um tio distante. Basta ela terminar para que terminem também toda a flexibilidade das regras e todos os atalhos possíveis (p. 114-5).

Nesse ponto, o amor de Cora e Júlia vem à luz para elas mesmas ao se enxergarem pela primeira vez enquanto fazem sexo, não mais disfarçadas pelas penumbras do álcool, da noite e da adolescência. A relação sexual é descrita com detalhes; Cora, durante a narração sem meios termos, vai desmitificando tabus da sexualidade feminina e da relação lesbiana em seus aspectos mais concretos, os quais são geralmente estereotipados pelo preconceito ou pela falta de informação. Bensimon revela em entrevista que o discurso explícito de Cora compõe intencionalmente o romance:

São histórias [aqui ela compara o filme *Azul é a cor mais quente* a *Todos nós adorávamos caubóis*] que abordam o envolvimento sexual e amoroso de duas garotas, o que não é exatamente um tema comum na ficção (ainda). Mas as abordagens são muito distintas, o que só prova que o fato de que você escrever uma história sobre o amor entre duas meninas não determina que história é essa, não determina como elas se relacionam, os problemas que enfrentam, de que maneira essa história vai terminar, se vai terminar, etc. As possibilidades são infinitas, como numa história heterossexual. Sei que isso parece óbvio, mas às vezes é preciso repetir isso, porque algumas pessoas ainda se surpreendem ao verem o tema ser tratado com naturalidade<sup>68</sup>.

O depoimento da autora condiz com a atmosfera do livro, apesar das frequentes exposições didáticas de Cora a respeito das relações homossexuais. O intuito de não levantar a bandeira da homossexualidade é cumprido: embora toda a discussão que a narrativa suscita a respeito do lesbianismo e do seu espaço na configuração social, traduzido no impasse entre a menina despreocupada dos rótulos, que só quer viver a sua sexualidade em todas as formas que ela se apresenta,

---

<sup>68</sup> NOVA aposta da literatura. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/diversao/literatura/nova-aposta-da-literatura-carol-bensimon-nao-ve-diferencas-entre-tramas-gays-e-heteros/>> Acesso em: 11 dez. 2015.

e a menina reprimida, que é incapaz de assumir completamente seu desejo, *Todos nós adorávamos caubóis* é um romance sobre os primeiros passos numa vida adulta, em que a protagonista Cora ainda se permite experimentar possibilidades sem se engavetar em nenhuma, resguardando em seu íntimo a vivacidade da adolescência. O seu estado é transitório, e ela também não para: se propõe a estabelecer novos parâmetros para si mesma, não importa se vendendo sanduíches nas ruas de Paris ou se sonhando em tirar a roupa da sua amiga numa cabana em Antonio Prado.

As personagens Cora e Juliana desmitificam através do desejo lesbiano o preconceito de que qualquer forma de sexualidade diferente da heterossexual é antinatural, peculiar e anormal, como descreve Louro (2000, p. 10). Para a autora, esse é o resultado da ordem hegemônica que domina a nossa sociedade e impõe a heterossexualidade como natural, universal e normal: “Aparentemente supõe-se que todos os sujeitos tenham uma inclinação inata para eleger como objeto de seu desejo, como parceiro de seus afetos e de seus jogos sexuais alguém do sexo oposto” (LOURO, 2000, p. 10). A abertura que Bensimon e Anzuategui concedem ao tema do desejo lesbiano representa um avanço importante, no entanto dos dez romances trabalhados nesta tese, apenas *Calcinha no varal* e *Todos nós adorávamos caubóis* se opõem à lógica binária que os outros oito perseguem em geral de forma muito conservadora, e eles representam apenas vinte por cento de um *corpus* escolhido aleatoriamente no que se refere às representações da sexualidade, e o fazem corajosamente ao associar o lesbianismo às personagens principais das narrativas e principalmente a finais bem resolvidos. Wittig (2010, p. 88-9), em análise de alguns romances americanos de autoria feminina, discorreu sobre os riscos que escritoras assumem ao optar pelo tema da lesbiandade:

Escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta, es asumir el riesgo de que en cualquier momento el elemento formal que es el tema sobredetermine el sentido, acapare todo el sentido, en contra de la intención del autor, que quiere ante todo crear una obra literaria. Un texto que recoja un tema como éste ve cómo se toma una de sus partes por el todo, uno de los elementos constitutivos del texto es tomado como todo el texto, y el libro se convierte en un símbolo, en un manifiesto. Cuando esto ocurre, el texto deja de funcionar en el nivel literario, ya no es considerado en relación con otros textos equivalentes. Se convierte en un texto de temática social, y atrae la atención sobre un problema social.

O nível literário não se perde nos romances *Calcinha no varal* e *Todos nós adorávamos caubóis*, pois as duas narrativas receberam um trabalho de linguagem que se destaca pela fluidez e pontualidade na decodificação de suas mensagens, além de intercalarem momentos importantes de dramaticidade e poeticidade na representação dos sentimentos de suas protagonistas, com destaque para o efeito atingido por Anzuategui. Embora a homossexualidade assuma grande importância no desenrolar das duas tramas, ela não é o tema dominante; a carga emocional relativa aos conflitos da adolescência e da formação da identidade, transpassada também pela sexualidade, assume desde o início o comando e nos conduz pela aventura de experimentação e autodescoberta de Cora e Juliana rumo ao empoderamento como mulheres livres numa sociedade contemporânea.

A não resistência ao risco é o trunfo da juventude de Cora e Juliana: enquanto Adriana, Clarice, Júlia, Lígia e Maria Inês não atingem o desprendimento da norma heteronormativa que mantém as mulheres submetidas ao cunho patriarcal e protagonizam narrativas mais próximas do pólo negativo da experiência feminina, as duas encontram uma brecha para escapar da dominação e conduzirem narrativas mais positivas, apesar do drama vivido por Juliana em relação ao aborto. Não que a lesbiandade ou a bissexualidade signifiquem a única saída possível para as mulheres, apenas, nesses romances, elas metaforizam a liberdade de escolha sobre o próprio corpo, rompendo o silêncio imposto ao desejo das mulheres por tantas e tantas gerações. Aqui podemos retornar aos três dispositivos elencados por Swain, da sexualidade, do amor e da violência, todos constatados entre os romances abordados. Aliás, é fácil identificá-los não só na literatura. A mídia de massa se empenha em manter a sexualidade feminina estigmatizada, objetificando e explorando os corpos das mulheres a serviço do capitalismo ao mesmo tempo que culpabiliza o comportamento delas por qualquer atitude que signifique uma afronta à moral e aos bons costumes da tradicional família brasileira, justificando a violência e fomentando a cultura do estupro. A virgindade, a prostituição e o lesbianismo seguem deturpados por uma visão rasa e vendável, a mulher negra existe para a sociedade quinze dias por ano, durante o carnaval, banhada em purpurina, pintada à mão, entre tantas outras afrontas que a literatura reproduz porque também inscrita nessa

sociedade. O corpo feminino, conforme Swain (2015, p. 46-9), é o ponto nodal da dominação, e a autora, assim como identifica os três dispositivos de manutenção do patriarcado, sugere as formas de superá-los, sempre colocando em jogo os privilégios masculinos:

À sexualidade, desmistificar seu valor, que se apoia em todo um aparato de urgência, de necessidade incontornável, apenas um artifício do poder patriarcal. Ninguém morre por não ter sexualidade ativa, mas mulheres morrem por não aceitarem a imposição sexual.

Quanto ao amor, libertar-se de sua necessidade substantiva, da sua obsessão inerente ao “ser mulher”, representação que ao fazer de mim realidade apenas no olhar e no desejo de outrem, aplica mais uma astúcia do poder.

Em contraponto à violência, criar uma outra imagem do feminino, que nada tem da passividade e da ideia da fragilidade atribuídas ao ser mulher na diferença sexual. Implantar neste novo sujeito feminista a ideia da defesa, do revide, da força que habita os corpos femininos.

Desmistificar o valor da sexualidade, libertar-se da necessidade substantiva do amor e criar uma outra imagem do feminino em contraponto à violência não são tarefas simples a serem concretizadas, mas tendo em vista o que vimos até aqui, são inadiáveis. Observando o dentro e o fora dos romances, verifiquei que a transformação continua se dando num mesmo sentido no que se refere à representação do feminino: da mulher para a sociedade. Ao que parece, não é fácil, nem na ficção, imaginar caminhos efetivos em direção a um estágio de emancipação, mas, dos seis romances apresentados neste capítulo, dois surpreenderam em alguns aspectos, embora seja um pouco mais de Juliana que de Cora o *corpo liberado* que Xavier (2007, p. 169) descreve como sujeito da própria história, capaz de conduzir sua vida “conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento”. É ela que, significativamente, ao final da narrativa, responde ao assédio do vigia do banco:

Nunca respondi feio a um cara desses. Não conheço nenhuma mulher que tenha feito isso. É um dever das mulheres, não é?, ouvir essas coisas e fingir que não é com elas. Os homens têm suas necessidades e a gente tem que compreender. Compreender. Que eu não tinha um mísero centavo naquela porcaria de banco, que ainda me obrigava a passar naquela porta giratória, que quando não apita o vigia vem mexer com a gente.

– O que o senhor tá fazendo?

– Nada... só to chamando meu colega ali.

- O senhor estava mexendo comigo.
  - Não... é o meu colega, eu só to chamando ele.
- Eu estava falando alto. Ele foi se afastando, achando que podia se esconder por trás do cartaz de título de capitalização.
- Só não vou falar com o gerente porque não quero ferrar a sua vida. Mas sou cliente desse banco – (saldo 0,97) – e estou avisando que é pro senhor nunca mais fazer isso, que isso é um absurdo. Ouviu?
  - Não, tá certo, claro, desculpa. (p. 107-8)

Para Elizabeth Grosz (2000, p. 84), “O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas culturais e geográficas. O corpo não se opõe à cultura, um atavismo resistente de um passado natural; é ele próprio um produto cultural, *o* produto cultural”. Dessa forma, é possível entender o corpo feminino discursivizado como um espaço não só em que a mulher habita, mas em que a cultura se reflete e age. A partir desta análise, que focalizou a mulher em si mesma e sua relação com o corpo socialmente construído, partirei para a observação da mulher fora de si, pelos espaços em que esse corpo carregado de sentidos transita. É inevitável, portanto, que, considerando a visão de corpo que adotei, o eixo temático apresentado neste capítulo se confunda ao apresentado no próximo, que diz respeito à relação da mulher com os espaços.

#### 4 AS DISTÂNCIAS PARECEM MAIORES DO QUE SÃO: A MULHER E OS ESPAÇOS

Quem sai às ruas, vê o mundo e trava relações com ele, logo tem histórias para contar. Em *A menina de véu*, de Natália Nami (2014), a personagem Lígia compara, a partir de sua própria experiência de vida, mulheres e homens, tendo como parâmetro o uso que ambos fazem ou não dos espaços. Sua conclusão reitera o estereótipo de que a rua é o espaço masculino e o lar, feminino:

[...] eram tantas histórias e isto é do que mais sinto falta nos homens, suas histórias — o pior de ficar sozinha não é a falta física, o pior é a morte das histórias; mamãe e eu ficávamos em casa como as mulheres antigas, ela bordando, eu lendo, ou eu ao piano e ela me instruindo, explicando o segredo de tocar um Chopin ou um Beethoven, dizia: É como se fosse outro instrumento, filha. Mas me faltava a disciplina e ademais o que me interessava era a hora em que chegariam os homens da casa, meu avô e papai, depois papai e Saulo; eram as histórias do exército, de jogos de futebol, de pescarias em cidades no topo do mapa, e os nomes todos de rios remotos que eu só via nos cadernos de geografia ganhavam alma, papai pescava, Saulo jogava, e agora teria sido Vítor, que gostava da Europa. Tivesse eu histórias nem me importaria com a partida deles, sempre partem, não há o que fazer (p. 91).

Ficar em casa, para ela, é a morte das histórias, mas talvez seja a morte da chance de que uma história seja efetivada, já que a força motriz da narrativa, que é o desejo de história, está também dentro da casa, dentro da mulher. De algum lugar ou de alguém, afinal, nascem as histórias, resta compreender o que é feito daquela que nasceu, mas não teve oportunidade de encontrar o outro, lá onde ela efetivamente pode acontecer. Virginia Woolf (2014, p. 126), em 1929, afirmou que “as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as paredes estão impregnadas com sua força criativa”, indicando que no lado de dentro há histórias e que tijolos não são suficientes para abafar o talento. Woolf (2014, p. 12), em *Um teto todo seu*, defendeu a tese de que “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se pretende escrever ficção”, mas o teto, nesse caso, não significa o encerramento daquela que escreve, e sim a segurança de que tendo algo de seu para onde retornar, ela é livre para sair. O dinheiro é necessário para que as mulheres possam deixar de lado o trabalho pesado, entre eles o serviço doméstico

e a maternidade, e dispor de algum tempo para escrever, um tempo que ninguém se sintia no direito de demandar. De outro lado, o dinheiro é necessário para que possam dispor dos mesmos escapes que os homens escritores, mesmo os mais humildes, sempre dispuseram: “de uma caminhada, uma viagemzinha à França, de cômodos apartados, os quais, por mais miseráveis que fossem, os abrigavam das queixas e tiranias da família” (WOOLF, 2014, p. 77-8).

As mulheres, hoje, pelo menos nas sociedades ocidentais, atuam no mercado de trabalho e não são mais oficialmente barradas em lugares públicos, como Mary Beton (ou Seton, ou Carmichael), a personagem que Woolf cria nas primeiras páginas do ensaio, foi enquanto tentava acessar a biblioteca e os jardins da metafórica Universidade de Oxbridge, entretanto desfrutar de momentos de absoluto isolamento para inspiração e produção raramente é uma alternativa possível, visto que ainda somos, querendo ou não, as principais responsáveis pelo lar e pelo cuidado dos filhos, além de consideradas mais delicadas e mais suscetíveis à violência, logo mais cuidadas, ou cerceadas, em qualquer lugar que pensemos em ir. Segundo Elizabeth Grosz (2000, p. 67):

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente.

Escrever se torna, diante disso, uma tarefa árdua para além do esforço criativo e braçal que naturalmente exige, pois é preciso justificá-la todo o tempo. Tais peculiaridades incorreram em algumas diferenças visíveis da sua produção em relação a dos homens no decorrer da história da literatura. As mulheres escreveram muito mais romances e contos, por exemplo, do que peças e poesia, pois, conforme Woolf (2014, p. 98), é o que seria mais fácil produzir em meio à movimentada sala de estar compartilhada por toda a família da classe média: “requer menos concentração”. Com a evolução da sociedade e o maior acesso das mulheres tanto aos espaços sociais quanto à informação, a domesticidade feminina, que era compulsória, passou a ser contestada por elas, principalmente as que ansiavam pelo



desenvolvimento intelectual. O lar como universo temático, no entanto, mesmo tendo sido em parte abandonado após as primeiras conquistas femininas e feministas, permanece como marca de um conflito que as mulheres ainda não conseguiram vencer de todo. No começo dos anos 90 do século passado, Elódia Xavier (1991, p. 12-3) apontou algumas características da literatura escrita por mulheres no Brasil:

As narrativas de autoria feminina falam sobretudo das mulheres e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? Ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorrealização. Conscientes do que o lar significa em termos de domesticação e confinamento (“laços de família” que constroem o “coração selvagem”, lembrando Clarice Lispector), elas vivem dilaceradas entre o “destino de mulher” e a “vocação do ser humano”, para citar Simone de Beauvoir.

Esse foi um momento de assumir uma voz também através da escrita e de refletir a própria condição, o que resultou na busca por uma dicção específica, diferente da masculina, a qual, por seu status dominante e sua suposta neutralidade, era incapaz de dizer a experiência feminina. O processo definitivo de ruptura com o modelo hegemônico teve início, em nosso país, ainda no começo dos anos 40 com o primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do cora o selvagem* (1943), que inaugurou uma riquíssima linhagem de escritoras e obras de todos os gêneros, pois as mulheres compreenderam a importância de assinalar seus nomes, não mais det s de pseudônimos, em todas as frentes da literatura. Gerar uma representação massiva das mulheres na e pela literatura foi o meio de inscrever o feminino no imaginário artístico, redefinindo os limites do cânone masculino, branco e eurocêntrico, que, apesar de todos os esforç s empreendidos pelas minorias, ainda opera na contemporaneidade como um padrão. Quase um século depois do ensaio de Virginia Woolf, a proposta que ela fez para que as mulheres deem vida   irmã de Shakespeare ainda   válida:

Pois acredito que se vivermos por mais um século – estou falando da vida comum que   a vida real, não nas vidinhas isoladas que levamos como indivíduos – e tivermos quinhentas libras por ano e um espaç o próprio; se

cultivarmos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco das salas de visitas e enxergarmos o ser humano não apenas em relação aos outros, mas em relação à realidade, ao céu, às árvores, ou a qualquer coisa que possa existir em si mesma, se olharmos além do fantasma de Milton, porque nenhum ser humano deveria bloquear nossa visão; se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há em que se apoiar, e de que seguimos sozinhas e nossa relação é com o mundo da realidade e não só com o mundo de homens e de mulheres, então a oportunidade surgirá, e a poeta morta que era a irmã de Shakespeare encarnará no corpo que tantas vezes ela sacrificou (WOOLF, 2014, p. 158-9).

Nessa fala de Woolf, das últimas de *Um teto todo seu*, podemos inferir um protótipo da geografia feminista que surge com o fazer científico contemporâneo. O hábito da liberdade, a fuga das salas de visitas, o ser humano em relação a uma realidade que inclui espaços físicos constantemente reconstruídos e a uma solidão que esbarra no mundo como parte intrínseca da formação do ser são perspectivas contemporâneas que constituem o foco de estudos de uma ciência cada vez mais distanciada da concretude cartesiana e aberta ao relacional, ao afeto, às emoções. A geografia feminista começou a tomar forma nos países anglo-saxões ainda nos anos 70 e utiliza o conceito de gênero para, conforme Joseli Maria Silva (2007, p. 97), “dar visibilidade às mulheres enquanto sujeitos capazes de resistir à dominação masculina e construir novas lógicas de produção do espaço urbano”. De acordo com Silva (2007, p. 98-9), as geógrafas feministas abordam as relações entre o corpo, as emoções e o espaço, produzindo assim as geografias emocionais. A autora relata a multiplicidade de métodos de pesquisa da geografia feminista, destacando entre eles a nova geografia cultural, que tem como tópicos de pesquisa a produção relacional do conhecimento, o espaço e a sexualidade, o corpo e as políticas de identidade e os espaços imaginários e simbólicos, analisados sob o prisma do pós-modernismo, da teoria *queer*, da psicanálise e das representações culturais (SILVA, 2007, p. 100).

Dessa forma, a nova geografia cultural se presta muito bem à análise de textos ficcionais, por sua capacidade de reconhecer o processo de construção dos espaços em relação às narrativas dos corpos, e se presta melhor ainda à comunhão com a crítica feminista, por seu empenho em compreender as emoções no conjunto que forma o seu objeto de estudos, o que por si só se configura numa transgressão aos valores científicos tradicionais e hegemônicos, ou seja, masculinos. A esse

respeito, Sandra Regina Goulart Almeida (2015, p. 96), em estudo sobre as cartografias contemporâneas na literatura, afirma:

Várias narrativas de autoria feminina e discursos da diáspora contemporâneos delineiam as cartografias de gênero por meio da teorização do corpo nessa diáspora, refletindo sobre a escrita desse corpo e desse espaço, revelando um posicionamento político por meio de uma estética do trânsito e da narrativização das muitas histórias e estórias que o corpo registra na vivência dos movimentos contemporâneos.

Há uma nova concepção de sujeito e de objeto para uma nova configuração de ciência, que condiz com um engajamento do pesquisador em relação ao seu estudo; é preciso rejeitar a noção de verdade não mediada, já que, conforme Rita Teresinha Schmidt (1994, p. 28), “toda conquista de conhecimento se dá por mediações de uma série de fatores relacionados à posição específica do sujeito do processo de pesquisa numa determinada formação sociopolítica e num determinado momento da história”. Na geografia e na crítica feministas não há neutralidade, por força mesmo da historicidade dos elementos que as compõem (SCHMIDT R. T., 1994, p. 23). Ainda conforme Schmidt R. T. (1994, p. 24), a ótica acadêmica tradicional rejeita a perspectiva feminista justamente porque as pesquisadoras se demarcam como mulheres, assim comprometendo a cientificidade nos moldes como foi consagrada, já que ao mesmo tempo se definem sujeito e objeto do seu estudo. E é por esse motivo mesmo que, para a autora (1994, p. 24), o sujeito feminista “está empenhado na produção de conhecimento que se quer como prática ideológica, no sentido de resistência e intervenção, tanto na hegemonia do *establishment* crítico acadêmico quanto na própria realidade social e material”. O novo fazer científico, dessa forma, é imbricado à realidade social e se transforma junto com ela, não mais isolada ou indiscutivelmente. Sobre o novo sujeito da ciência, Ana Francisca de Azevedo (2007, p. 186) afirma:

O dismantelar de categorias absolutas de pertença, coerentes e homogêneas, configura, pois uma fase de afirmação de novos sujeitos-objectos que vão para lá da análise, e que reflectem linguagens alternativas através das quais se enunciam os processos de formação identitária em permanente fluxo.

Tendo em mente uma noção da perspectiva feminista de fazer ciência, volto a Lígia e seu depoimento sobre a diferença entre homens e mulheres. Apesar de *A menina de véu* ser um romance contemporâneo, a personagem foi construída a partir de uma representação bastante convencional de mulher, baseada nos ditames da moral burguesa no que se refere a tabus vinculados ao feminino. Criada para servir o lar, o marido e os filhos, Lígia não tem para onde ir quando todos os seus planos falham e ela, além de ser abandonada às portas da igreja, interrompe voluntariamente a gravidez para não virar uma mãe solteira, condição que transformaria sua vida burguesa num pesadelo. Sua fala, ao rememorar os tempos de juventude, quando ficava em casa com a mãe, desenvolvendo dotes domésticos para o casamento é emblemática para este capítulo, que se propõe a apresentar personagens em trânsito e suas geografias emocionais.

Adelaide Calhman de Miranda (2015, p. 86), ao analisar quatro romances de escritoras brasileiras contemporâneas, conclui que eles “apresentam a cidade não somente como cenário, mas também como elemento problematizador das subjetividades femininas”. De antemão, posso dizer o mesmo sobre *A chave de casa*, *Algum lugar* e *Paisagem com dromedário*, que serão discutidos nas próximas páginas, já que os três apresentam personagens que partem em busca de suas próprias histórias, narrativas individuais que dialogam com os espaços e que se (re)constroem a partir deles. Embora nem sempre a problematização suscitada pelo estado transitório em que as personagens se encontram e pelos novos cenários com que elas se deparam e interagem incida em emancipação, como veremos, os três romances apresentam questionamentos importantes a respeito da ocupação de determinados espaços pelas mulheres e do tanto que elas são capazes de apreender desse movimento enquanto ou depois que o realizam. Em contrapartida, *Meu coração de pedra-pomes*, que também compõe este capítulo, explora a resistência de uma personagem a se deixar encarcerar nos espaços que a sociedade define como únicos possíveis para ela. Focalizei nesses quatro romances a análise do tema do espaço, entretanto as demais obras do *corpus* são mencionadas, à medida que contribuem para o diálogo.

É preciso que as mulheres saiam e experimentem-se fora, mesmo sem um objetivo claro para estarem lá. Mais do que isso, é preciso que se representem em

espaços diferentes do que aqueles que se acostumaram a frequentar, mesmo que não pretendam conquistá-los, tomá-los para si, mesmo que apesar de fora carreguem o lar consigo, mesmo que esses outros espaços situem-se ainda entre-lares. É preciso que demonstrem, também, que embora sejam os mesmos dos homens, os espaços são generados e talvez ainda não haja como deixarem de sê-lo; o importante, por enquanto, é que sejam possíveis. Carol Bensimon, em entrevista à *Revista TPM*, demonstra consciência em relação à sua responsabilidade, enquanto escritora, de colaborar para a emergência de uma nova postura das mulheres em relação à ocupação de espaços considerados masculinos por excelência:

Sempre fui fã de narrativas de estrada. Me atrai a ideia de liberdade que vem com os deslocamentos, sobretudo quando esse deslocamento é muito mais importante do que propriamente chegar a um lugar determinado. Esse é um dos motivos que me levaram a escrever uma *road novel*. E aí eu comecei a esboçar algumas particularidades dentro desse “subgênero”: garotas e extremo sul do Brasil. As garotas vieram naturalmente, porque elas são artigo raro nesse tipo de narrativa, salvo em *Thelma & Louise*, o filme, e talvez mais uma ou outra exceção. A regra costuma ser: as mulheres ficam, os homens partem. Além disso, essas poucas mulheres que se deslocam, bem, elas são vistas como pessoas perdidas, não como aventureiras, independentes ou heroicas, como é o caso dos homens viajantes. Então eu quis colocar duas garotas em cena para romper com essa lógica<sup>69</sup>.

A escritora retoma a lógica reproduzida pela personagem Lígia, de *A menina de véu*, porém na intenção de subvertê-la, não de reiterá-la. A ideia de Bensimon, ao que parece, é ressignificar termos só utilizados num sentido positivo quando em referência ao gênero masculino. O *flâneur*, aquele que percorre a cidade por todos os lados sem outro objetivo a não ser apreendê-la, até pouco tempo dificilmente seria concebido sem ser na figura de um homem, e sua experiência pouco poderia dizer da vivência feminina do espaço urbano. A flanância à qual a mulher esteve até pouco tempo impedida (já que uma *mulher à toa* assume sentidos bastante diversos de um homem na mesma condição) se apresenta como uma opção real; é a *flanêuse* quem, segundo Azevedo (2007, p. 308), “rompe com o confinamento da mulher às esferas privadas da casa e da família”, embora não encontremos nela uma dispersão absoluta da individualidade a ponto de se deixar absorver pela cidade. As

---

<sup>69</sup> CAROL Bensimon (entrevista). Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/carol-bensimon.html>> Acesso em: 16 jun. 2015.

personagens que aparecem neste capítulo, vivem momentos de flanância, os quais considero de saída um importante passo em direção a uma experiência mais plena de sentidos inéditos. Esse desenraizamento, de qualquer forma, é delicado, porque não é um processo indolor para as mulheres. A bagagem que carregam e que as fazem “sempre prontas a voltar para casa”, como afirmou Dalcastagnè (2012, p. 125), demonstra que algo do lar não pode ficar para trás, embora elas saibam que fora do contexto original já esteja irremediavelmente perdido. Talvez, apenas, o peso as ancore em si mesmas, afinal como flunar carregando um fardo?

A análise deste capítulo a respeito da mulher e os espaços tem a intenção de observar a mulher em trânsito, mas considerando de onde ela parte, para onde ela vai e o que insiste em carregar consigo, além do corpo discursivizado que é por si mesmo um espaço. Entre as personagens não há nenhuma *flanêuse*, e encontrá-la não é o objetivo: o mais provável é que nem exista. Pautar a experiência feminina pelo modelo masculino seria seguir estabelecendo limites para ela, seria castrar também aqui a possibilidade de inaugurar sentidos para o feminino além dos estabelecidos pela norma patriarcal. Assim, como tópicos para observação, tenho os vínculos materno-filiais instaurados no **espaço de onde as personagens partem**; as relações intersubjetivas travadas no **espaço onde as personagens se encontram em trânsito**, e por fim as possibilidades criadas no e pelo **espaço aonde as personagens chegam**.

Dentre as autoras dos quatro romances analisados, Carola Saavedra, Paloma Vidal e Tatiana Salem Levy guardam em comum o fato de terem nascido no exterior, nos anos 70, e se mudado para o Brasil ainda crianças. Carola veio do Chile aos três de idade, Vidal veio da Argentina aos dois e Levy, por sua vez, nasceu em Lisboa durante o exílio dos pais, e a família retornou ao país quando ela ainda não tinha completado um ano. As questões afetivas que emergem do inconsciente na ocasião de uma mudança de país e, sendo assim, de idioma e cultura, ainda que em idade tão precoce, como é o caso das três escritoras, se inscrevem em seus imaginários e permeiam suas escritas, conforme podemos verificar nos romances *Paisagem com dromedário*, *Algum lugar* e *A chave de casa*, respectivamente de Saavedra, Vidal e Levy. As personagens dos três romances estão em trânsito por motivos diversos, e o deslocamento de cada uma se dá além das fronteiras entre países e além também dos

oceanos que pode haver entre eles; elas se encontram, no momento mesmo da viagem, num profundo mover interno, desafiando-se sobre a própria capacidade de se desenraizar.

A respeito do que possa haver de autobiográfico nesses inscritos, levando em consideração as heranças familiares, cabe destacar que as personagens de *Algun lugar* e *A chave de casa* não têm nome e muitos aspectos de suas narrativas se confundem com fatos acessíveis das vidas das autoras, traços biográficos que despertam o fetiche do leitor, biografemas, como cunhou Roland Barthes (1984, p. 51):

Ela [a fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.

Paloma Vidal escreveu *Algun lugar* (2009) durante o período em que realizou parte da sua pesquisa de doutorado em Los Angeles, assim como sua personagem está realizando durante a narrativa. Além disso, ambas, autora e personagem, são nascidas na Argentina e a ambivalência cultural é uma determinante entre suas características. A certa altura da narrativa, quando M., namorado da personagem, adoece enquanto estão no estrangeiro, ela chama um médico pelo plano de saúde e surpreende-se ao descobrir o sobrenome do doutor: “É meio-dia quando o interfone toca. Mr. Vidal, diz o homem, sem disfarçar o sotaque castelhano. Fico assombrada com a coincidência e persuadida de que é um sinal, a cidade está nos dando uma trégua” (p. 45). Biografemas, tais como esse encontrado no romance de Vidal, funcionam, conforme explica Luciano Bedin da Costa (2011, p. 28),

[...] como o ponto (*punctum*) que coloca o observador para fora da obra histórica propriamente dita. O princípio biografemático que envolve essa nova escrita da vida diz respeito à fragmentação e pulverização do sujeito; o autor da biografia não é a testemunha de uma vida a ser grafada por ele, mas o ator mesmo de uma escrita.

Tatiana Salem Levy, por sua vez, criou uma personagem com sua mesma origem turca e igualmente nascida em Portugal durante o exílio dos pais, entre outras coincidências que vão sendo desveladas no decorrer de *A chave de casa* (2007), o qual ficou conhecido no Brasil como um exemplo do gênero autoficção, ao lado do, também lançado em 2007, *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza. *A chave de casa* foi escrito como tese de doutorado da autora, que, já nas primeiras linhas do resumo do trabalho, indica: “A tese é constituída de duas partes, uma ficcional, a outra ensaística. A primeira é um romance de autoficção composto por quatro narrativas que se entrecruzam” (LEVY, 2007). Luciana Hidalgo (2013, p. 220) refere-se ao romance de Levy como “literatura-decalque da vida” e afirma que a autora assumiu a autoficção “apropriando-se de um termo que conheceu durante uma parte de seu doutorado (bolsa-sanduíche) realizada em Paris”. O termo autoficção foi cunhado em 1977, por Serge Doubrovsky, com o intuito do autor de definir seu romance *Fils: Ficção*, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo<sup>70</sup>. Desde então, embora o grande sucesso tanto de público leitor quanto de escritores adeptos, ainda é um termo “nebuloso e controvertido”, conforme Hidalgo (2013, p. 219), pelo paradoxo que instala. A autora ressalta a ambiguidade como uma das características que levam a crítica a resistir a esse gênero:

É justamente essa liberdade, a ausência de fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional, que parece atrair cada vez mais autores nas diversas literaturas, aí incluída a brasileira. E é justamente o que provocará as grandes discussões e interdições mais tarde no domínio da teoria, já que parte dos teóricos recusa a recepção, digamos, ambígua do texto apresentado como autoficção (HIDALGO, 2013, p. 221).

Para Eurídice Figueiredo (2013, p. 66) “a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor”, porém ela alerta que o nome do protagonista “tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente”, como é o caso dos romances de Levy e Vidal, nos quais tudo indica que as personagens são representações delas

---

<sup>70</sup> Tradução livre de Anna Faedrich Martins (2014, p. 20).



mesmas, mas nada comprova. Esse jogo de “é e não é o autor”, conforme coloca Manuel Alberca (2007, p. 32), estabelecido pela autoficção, permite a Levy, por exemplo, intercalar a uma narrativa, que, em função da prevalência de biografemas, se confunde com uma autobiografia, cenas como a que a personagem assassina o namorado, quando a relação pautada pela dominação e pela violência atinge o ápice: “Em seguida, peguei a faca que havia buscado na cozinha e, segurando-a com as duas mãos, atravessei seu ventre. Senti o metal rasgando sua pele macia, perfurando a carne, o estômago” (p. 202). A partir do exemplo de *A chave de casa* e também de *Algum lugar* é possível concordar com Figueiredo (2013, p. 72) a respeito de que a autoficção de autoria feminina tende a contradizer uma das características apontadas pelo criador do termo: “Se a autoficção é, para Doubrovsky, ‘pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer’ (1977, p. 10), a autoficção feminina parece querer compartilhar menos seu prazer – quase sempre ausente – e mais suas angústias”. A autora afirma que as escritoras têm se aproveitado da oportunidade de “criar um duplo de si” para se exporem a respeito de temas delicados que envolvem principalmente a sexualidade feminina (FIGUEIREDO, 2013, p. 73), deixando de fora o tom irônico que Doubrovsky identificou como peculiar desse gênero narrativo. Muito ao contrário da ironia, *Algum lugar* e *A chave de casa* apresentam narradoras vivendo momentos de luto ou melancolia, o que desencadeia nelas certa apatia (o que se alterará mais ao final de *A chave de casa*) em relação aos fatos, mesmo que as narrativas transcorram durante uma viagem, que na ficção e na vida representa quase sempre uma oportunidade para descobertas e superações.

Beatriz Resende (2008, p. 108), a respeito da obra de Vidal, refere-se ao fato de a escritora ter nascido na Argentina como uma “pista para uma certa desterritorialização das narrativas”. Sobre os contos de *A duas mãos*, primeiro livro da escritora, lançado em 2008, Resende (2008, p. 108) destaca: “O Rio de Janeiro estica a mão até Buenos Aires ou, simplesmente, surgem cidades que podem ser qualquer grande cidade, latino-americana ou não”. O primeiro romance de Vidal, *Algum lugar*, lançado no ano seguinte, dá seguimento a essa característica de narrar o entre-lugar como constitutivo não só dos sujeitos, mas das narrativas: a personagem, brasileira, filha de uma argentina, muda-se para Los Angeles com o namorado para realizar

parte do doutorado em Literatura. Enquanto trabalha na tese, ocupa-se também dando aulas de espanhol, mas se sente tremendamente insegura em relação a isso: as dificuldades com a língua espanhola, idioma afetivo que o avô ensinara a ela na infância, revelam os ruídos da relação com a mãe, e essa é uma das linhas que costuram o relato fragmentário da personagem: “Sinto-me uma farsante: meu espanhol é de segunda geração, cheio de interferências, de incertezas, ágil, mas pouco preciso” (p. 47). No mesmo viés da questão idiomática, é incapaz de se expressar satisfatoriamente em inglês ou mesmo de acompanhar as disciplinas em que se inscreve, embora tenha solicitado voluntariamente a bolsa para estudar nos Estados Unidos. Bloqueando o idioma da terra que a recebe, a personagem atinge um status de estar lá e não estar, já que vê frustrada uma a uma de suas tentativas de vencer a geografia estrangeira da cidade, de se aproximar da colega coreana, Luci, com quem divide a salinha na universidade, de romper a rede de incomunicabilidades que se instala dia a dia na sua nova rotina, até mesmo entre ela e o namorado, culminando no retorno prematuro dele ao Brasil.

A narrativa de *Algum lugar* é fragmentária, inspirada na *Rua de mão única* de Walter Benjamin, livro que a personagem compra num dos seus raros passeios espontâneos pela cidade, sem rumo definido, que podemos inferir como um momento de flanância. A obra emblemática de Benjamin se contrapõe ao trabalho racional da escrita da tese, que ela procrastina dia após dia em frente ao computador, porque a martiriza: “Já o livro de Benjamin, sua forma, sua composição, com inúmeros subtítulos seguidos de pequenos trechos de uma ou duas páginas, me confortava com a possibilidade de outros métodos” (p. 20-21). A estrutura narrativa do romance se divide em três perspectivas: em primeira pessoa, apresenta a rotina da personagem num tom diarístico que é descritivo e reflexivo, porém não íntimo; a intimidade é mantida à distância pela terceira pessoa, através da qual são expressos seus conflitos e sua solidão. Ainda, uma surpreendente segunda pessoa aparece para relatar especificamente os sonhos da personagem, que são em geral sobre sentimentos bloqueados por seu inconsciente, como os relacionados à mãe e ao irmão que morreu. O efeito criado por esse caleidoscópio acaba remetendo à definição da própria cidade de Los Angeles que a personagem encontra num guia turístico: “It’s

*vast and amorphous, with no clearly defined Center. But the key to understanding – and appreciating – the place is to throw out the notion that it’s a city at all*<sup>71</sup>” (p. 24). Talvez a chave para entender essa espécie de relato de viagem que é *Algum lugar* seja justamente esquecer que se trata de uma viagem – ou ao menos a obrigação implícita que tem uma viagem de significar algo *além* do deslocamento.

O motivo pelo qual a personagem empreendeu a mudança não é claro, pois, apesar de ela ter o doutorado para realizar, os estudos são sempre adiados: “O que me fez pensar que conseguiria escrever uma tese? A ideia me parece cada vez mais distante” (p. 108). A narração em primeira pessoa tem um tom apático, quase inerte, enquanto a personagem se move num sentido que parece ter como ponto de chegada ela mesma, como se nunca tivesse saído do Rio de Janeiro, muito menos de si. Apenas ante a indicação da mãe, que logo se torna um desafio – *¿Cómo puede ser que no hayan ido?* (p. 36) –, a personagem se ergue da letargia e decide empreender uma caminhada pelas ruas de Los Angeles rumo ao Getty Center. A mãe havia visto no mapa que o museu era perto da casa da filha e que era imperdível, e a filha não tivera coragem de dizer que a cidade funcionava de uma maneira diferente de tudo que ela conhecia e que nada parecia estar ao seu alcance, por mais perto que se encontrasse. M. não a acompanha, e o passeio após pouco tempo se transforma numa odisseia: “As ruas desertas intimidam, como se ao andar estivéssemos fazendo algo proibido. As distâncias parecem maiores do que são” (p. 37). Ela não tinha a mesma ânsia da mãe pelo desbravamento, a mesma vontade de *ir*; ela e M. estavam na cidade há dois meses e já haviam estabelecido uma rotina capaz de mantê-los protegidos da aventura: “Vamos de casa para a biblioteca, da biblioteca para casa. A cidade se tornou, rapidamente, um pano de fundo. É quase como se não existisse e seu apagamento nos ampara na tarefa que viemos cumprir” (p. 37).

Na cena da caminhada em busca do museu emerge o conflito existente entre mãe e filha: ao contrário da voz materna que, em *A chave de casa*, habita o inconsciente da personagem sempre a encorajando a abandonar a paralisia e (re)viver, em *Algum lugar* a voz da mãe ao telefone apenas alimenta a frustração da

---

<sup>71</sup> Em tradução livre: É grande e amorfa, sem um centro claramente definido. Mas a chave para compreender – e valorizar – o lugar é descartar a ideia de que seja uma cidade.

filha por não conseguir vencer a diferença que demarca a relação das duas: “Lembro-me da minha mãe e me acalmo; entendo que precisava dar um sentido àquele interesse, à distância que nos separa, encontrar um caminho na cidade que se correspondesse com aquela voz. Entendo também que fracassei” (p. 40). A personagem de *A chave de casa*, por sua vez, viaja para atender ao convite, não ao desafio, da mãe: “Acredite nessa história que seu avô lhe oferece: vá em busca de sua casa e tente abrir a porta. Reconte a história do seu avô, reconte a minha também: conte-as você mesma. Não tenha medo de nos trair” (p. 18). A mãe, que morreu de câncer há pouco tempo, é uma voz no inconsciente da personagem, destacada entre colchetes no texto, e a relação afetiva e extremamente íntima que mantiveram é a base que ampara a personagem em sua aventura solitária; a memória da mãe evita que ela sucumba à paralisia.

A viagem, em *Algum lugar*, representa o desafio em si, já que deslocar-se, para a personagem, é provar que não é diferente da mãe, ou que pode ser igual a ela, forjando uma aproximação: “Nunca compartilhei com minha mãe a vontade de conhecer lugares novos. Por que viajar? Onde minha mãe via desafio, para mim havia só retração; pessoas que jamais conheceria, línguas que não entendia, paisagens opacas” (p. 26). O sofrimento advém justamente porque o trânsito é um movimento antinatural para ela: as ruas, os idiomas, o trabalho, nada garante o pertencimento, ao contrário, notamos a apatia crescente a cada passo que dá na nova cidade. Se, de acordo com Doreen Massey (2008, p. 176), “Chegar a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de histórias entrelaçadas das quais aquele lugar é feito”, é justamente essa associação o movimento que a personagem parece evitar, até mesmo retrocedendo diante de alguma eventual e involuntária conquista. Luci, a colega coreana com quem mantém um jogo de distância e aproximação, a certa altura exprime um veredicto certo para a personagem: “Nunca entiendes nada” (p. 106). Absorvida pelo estado letárgico, não havia percebido o quanto da barreira entre ela e a cidade era obra sua, o quanto Luci tinha razão de acusá-la de egoísmo, de ser incapaz de se colocar no lugar de alguém (p. 120).

Associar-se à coleção de histórias que faz de um lugar o que ele é significa participar dessa construção ao mesmo tempo absorvendo e doando narrativas; não há viagem, não há deslocamento se não houver o transformar e o deixar-se transformar. A personagem de *Algum lugar* tem consciência de que ela só estará de fato em outro lugar se conseguir de alguma forma conectar-se a ele; sua angústia se origina da consciência de sua completa desconexão. O seu discurso, afinal, é mais um antirrelato de viagem à medida que todas as tentativas de envolvimento fracassam, e nem a cidade nem a personagem baixam a guarda uma para a outra: desse embate é construída a narrativa, da matéria não acabada do desencontro. O oposto ocorre na narrativa de Levy, na qual a viagem é utilizada no sentido mais tradicional da jornada do herói, nesse caso, da heroína: é preciso viajar, atravessar o oceano, encarar e vencer o medo para atingir o ponto almejado e voltar de certa forma vitoriosa ao lugar de origem, tendo absorvido do estrangeiro o que faltava em si mesma.

O contraste entre diferentes culturas pode se personificar nos sujeitos tanto no âmbito do conflito, como em *Algum lugar*, quanto do reconhecimento, como em *A chave de casa*, e suas consequências se agregam ao rol das características identitárias de quem o viveu. Em *A chave de casa*, a personagem embarca para a Turquia a fim de vencer a paralisia gerada pela morte da mãe e pelo fim abrupto de um relacionamento abusivo, mas também a fim de reconhecer-se na diferença que a constitui e que se torna cada vez mais evidente, como fica explícito em sua fala para o policial da alfândega no aeroporto: “Veja, não pareço turca? Olhe o meu nariz comprido, a minha boca pequena, os meus olhos de azeitona. Sou turca” (p. 37). O romance tematiza a personagem em busca da compreensão daquilo que transborda da narrativa familiar em sua existência: é preciso erguer-se e ir ao encontro desse passado coletivo para dar vazão a uma angústia que é presente e individual. A lógica oficial, porém, ainda não reconhece a afetiva: “O policial torceu o nariz: you need a visa” (p. 37). Ela é obrigada a se conformar à condição de estrangeira no país que a originou, mas, em movimento oposto ao da personagem de *Algum lugar*, não se deixa abater pela primeira barreira e se lança às ruas mesmo na condição de turista, e assim entra nos lugares, mesmo os proibidos a ela, mulher e estrangeira, observa as pessoas

com impertinência, participa de atividades típicas, como a sauna turca. Ela deseja estar lá, já que lá é desde sempre, de alguma forma, parte dela.

Esse jogo entre uma presença e uma ausência que não necessariamente se opõem, e quase sempre se coabitam, configura uma noção recontextualizada de espaço, fundamental para o novo fazer geográfico inscrito na contemporaneidade. A ideia proposta por Massey reconhece as inter-relações, a multiplicidade e o não fechamento como principais aspectos constitutivos do espaço, noção que vai ao encontro do tratamento dado pela literatura atual a essa categoria enunciativa, como propõe Sandra Regina Goulart Almeida (2015, p. 16) ao analisar os romances *A chave de casa* e *Dois rios*, de Levy. Para a autora, a literatura contemporânea produzida por mulheres “tem erigido o espaço e as mobilidades contemporâneas como tópicos fulcrais em suas obras e não apenas como pano de fundo para o desenrolar de uma narrativa mestra” (ALMEIDA, 2015, p. 21). Nesse sentido, cabe, para esta análise, a definição de Massey (2008, p. 29) sobre como os espaços são construídos:

Primeiro, reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno. [...] Segundo, compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, com a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos. Terceiro, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nessa interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora.

O espaço, pensado dessa forma, tem justificado o protagonismo nas narrativas contemporâneas, com destaque para as de autoria feminina. Nessas, ele é diretamente relacionado à questão de gênero, tendo em vista que o domínio das mulheres sobre a exterioridade — a rua, o mercado de trabalho, a viagem — é recente e ainda em desenvolvimento, um tema com imenso potencial narrativo a ser explorado especialmente pela perspectiva feminina. Para Almeida (2015, p. 36), projetos literários como os de Levy e Vidal apostam numa ética do narrar que inclui a

carga de afeto que emana dos “espaços de trânsito e mobilidade” e que também os problematiza, colaborando com a construção de uma estética dos afetos, noção baseada nas teorias de espaços de adesão e de geografias emocionais propostas por Doreen Massey, Diana Brydon, entre outras pesquisadoras (ALMEIDA, 2015, p. 36). A estética dos afetos em muito se refere à inclusão da perspectiva feminina no fazer científico:

As teorizações sobre os afetos abrem espaço para pensarmos as mobilidades contemporâneas não apenas em termos geográficos, mas também em relação à circulação de emoções e afetos entre determinados corpos, levando a ações e reflexões éticas que decorrem da maneira como os corpos são afetados, numa perspectiva ética, pelos espaços contemporâneos e por outros sujeitos que por eles circulam. Essas possibilidades de reflexão sobre as várias geografias do afeto estão intimamente interligadas com as mobilidades culturais contemporâneas e a percepção do espaço como uma categoria plural, multifacetada e heterogênea (ALMEIDA, 2015, p. 36).

Sendo assim, se de acordo com Massey, o espaço se trata de “uma simultaneidade de estórias-até-agora”, narrativas determinadas pela pluralidade, podemos ampliar esse conceito para a questão de gênero e teremos inaugurada uma nova linguagem para enunciar as histórias que a partir de agora também comporão os espaços, os quais finalmente se abrem para a intervenção da perspectiva feminina, assim como o feminino finalmente se amplia com a conquista do *além-lar*. Para Almeida (2012, p. 12), hoje as personagens mulheres da literatura de autoria feminina “habitam territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos”, expandindo assim os limites do íntimo, do autobiográfico e problematizando em nuances mais complexas a “presença da mulher nesse novo contexto sociocultural”. Pensando no desenraizamento feminino premente e considerando a concepção teórica de um espaço que é também constituído pelos corpos, afetos e narrativas, faz-se importante a questão proposta por Silva (2003, p. 32): “de que forma as mulheres produzem o espaço?” O corpo da personagem é ele mesmo um espaço de narrativas simultâneas: entre uma narrativa em primeira pessoa que revela a consciência da dor e a memória de si, intercalam-se em terceira pessoa a memória do avô, retomando a história dele desde a chegada ao Brasil vindo

de Esmirna, e entre colchetes a voz da mãe, atuando como uma consciência inspiradora e ao mesmo tempo acolhedora.

Culturalmente, o espaço feminino é o doméstico, mas essa é uma visão hoje considerada redutora e simplista, senão perversa, embora reiterada de forma ostensiva pela mídia e mantida pela organização social, basta acompanhar as propagandas e as novelas televisivas. Dos dez romances analisados nesta tese, por exemplo, apenas um apresenta uma personagem que não apenas tem um emprego, como frequenta o ambiente de trabalho e constrói narrativas nesse espaço. Todas as outras protagonistas, embora algumas se encontrem em trânsito, têm o íntimo como cenário principal: os espaços em que mais atuam se alternam entre salas, quartos próprios ou de outrem, ou ainda de motéis, casa dos pais, refúgios que estabelecem onde quer que estejam. A subjetividade feminina, nesses casos, se constrói sobremaneira vinculada ao âmbito doméstico. A ideia de refúgio como um espaço associado ao feminino é cara para a tese de Azevedo. Segundo a autora, “a paisagem-refúgio nutre a representação do lugar pela evocação da uma vivência específica remetendo para o domínio da domesticidade e dos ambientes controlados” (AZEVEDO, p. 225). O gendramento dos espaços determina com mais precisão, obviamente, os campos em que podem atuar as mulheres, sendo que coube aos homens, além da livre circulação, a configuração desse imaginário geográfico dominante, nos termos de Azevedo (p. 219-20), o que acabou definindo o lugar social da mulher.

A revisitação desse percurso realizado pelas geógrafas feministas dá conta da formação dos espaços por um viés histórico-político, passível de desconstrução através de uma efetiva transgressão do discurso hegemônico por parte das mulheres. Almeida (2015), ao propor uma estética dos afetos como base de análise da nova literatura de autoria feminina, busca apreender a gradativa inclusão de novos cenários ao imaginário geográfico feminino, não só os novos caminhos por onde as mulheres têm passado, mas a apropriação e o uso que fazem deles, bem como a troca que realizam com eles. Trata-se, segundo a autora, de perceber a noção de afeto como um projeto estético das escritoras contemporâneas, o qual inclui uma redefinição dos espaços: “Central para nossa reflexão é justamente o fato de esses afetos atuarem



sobre um corpo e levarem a uma ação e a uma apreensão ética, e também política, de nossas experiências e nossas relações com o mundo” (ALMEIDA, 2015, p. 24). Em romances como *A chave de casa* esse projeto se destaca, já que o envolvimento com os espaços percorridos é o grande catalisador da transformação da personagem. No entanto, em narrativas como *Algum lugar*, embora a construção de uma geografia afetiva seja evidente, o processo truncado da personagem põe em questão o quão dolorosa pode ser a experiência de se desenraizar.

A personagem de *Algum lugar*, embora se desafie a mudar-se temporariamente para Los Angeles, em pouco tempo define uma rotina entre o apartamento de um cômodo só e um cubículo no subsolo do prédio na universidade: “percebo que estou querendo criar para mim um circuito doméstico na cidade” (p. 32). Entender a viagem dessa personagem como um passo importante da subjetividade feminina em direção ao lado de fora é uma conclusão arriscada, visto que um dos seus principais passaportes para a inclusão num mundo outro é o espanhol, o idioma que domina desde a infância, mas que renega, porque é a língua com que a mãe insiste em se comunicar. A personagem, dessa forma, impõe freios inconscientes aos próprios passos, sempre que depende de uma herança afetiva para avançar.

Em *A chave de casa*, o objetivo da viagem da personagem é encontrar a casa do avô, onde sua família foi gerada, mas é também encontrar a explicação para si mesma: “Você confirma então que se trata de uma herança? Que herdei da família todas as dores? Que belo presente!” (p. 131). De certa forma, é um retorno ao lar: a casa está nas duas pontas do seu deslocamento. Arrumar as malas para finalmente partir é uma tarefa custosa: “Passei os dias assim: pondo e tirando roupas da mala, no mesmo ritmo em que oscilavam meus sentimentos” (p. 27). As dúvidas quanto à bagagem ideal para carregar na viagem entre a Turquia e Portugal metaforiza a própria incerteza quanto à saída, já que deixar a segurança do que está estabelecido em busca de algo que nem sabe exatamente o que é trata-se, no caso da personagem, muito mais de uma tentativa de sobrevivência do que de um desejo. A mala, enfim, viaja lotada: “Na dúvida, é sempre melhor pecar por excesso do que por escassez. Sentei em cima da mala enquanto um amigo me ajudava a puxar o fecho. Você vai se mudar para a Turquia ou para Portugal?, ele brincou” (p. 28). A mala que na última

hora não fecha é uma cena clássica entre mulheres, assim como a angústia de precisar escolher o que deixar para trás, enquanto os homens, por sua vez, costumam viajar com uma mala de mão, uma mochila, a roupa do corpo. Se estamos sempre prontas a voltar para casa, eles, ao menos nas representações costumeiras, estão sempre a ponto de partir. E para que serve viajar com uma mala que quase não é possível carregar sozinha e que não reserva espaço para trazer nada de novo? Talvez a bagagem não possa pesar menos porque cumpre a função de âncora: na bagagem está o lar, o refúgio, e no lar ainda reina, absoluta e onipresente, ao menos no imaginário geral, a figura da mãe.

Em meios às experiências silenciadas pela ordem patriarcal que sempre regeu nossa sociedade e, portanto, ainda pouco exploradas na e pela literatura canônica estão as relações entre mães e filhas. É claro, elas aparecem desde os contos de fada numa versão tradicional que se empenha em representar a inveja da mãe pela filha, e esse estereótipo é o que vem sendo reiterado com mais frequência. No entanto, a perspectiva feminina tende a explorar a riqueza dessa relação em narrativas mais complexas e diversas. Em *A chave de casa*, a confiança ensinada pela mãe em vida se torna uma inspiração e um guia para a personagem através da voz que dialoga com ela em seu inconsciente: “Se você desistir, aí sim, estarei morta. Se não se mexer, não sair desse quarto obscuro, eu também continuarei aqui. Levante-se, saia do lugar. Se não pode fazê-lo por você, faça-o por mim” (p. 63). Em outros casos, a mãe impele a partir porque não há espaço para duas mulheres num mesmo lar, é preciso que cada uma encontre o seu. De toda forma, a figura da mãe se relaciona diretamente ao espaço doméstico, o cenário que ainda demarca a literatura de autoria feminina, mesmo que seja pela busca de negá-lo. É sempre da casa da mãe que as personagens partem, ou é para a casa da mãe que elas se voltam, incapazes de abandonar o lar. O tema da relação materno-filial conflituosa é relido por Adriana Lisboa em *Sinfonia em branco* (2001), por uma perspectiva trágica, como apresentei no capítulo anterior. A título de contextualizar que a mãe é capaz de inspirar a filha à emancipação tanto quanto é capaz do seu oposto, estagná-la, identifiquei em Otacília, a mãe de Clarice e Maria Inês, uma rainha má às avessas, já que não atua diretamente contra as filhas, mas é conivente com a opressão a que elas são submetidas:

Tudo começava em Otacília e tudo desembocava nela. Ela era a crítica muda e a odiosa convivência. A mão que não agride nem acarícia, mas apenas repousa inerte sobre o tempo e existe de forma tão indispensável quanto incômoda. Otacília era a vida e a morte. A permissão e a negação. E as palavras que eles não haviam trocado durante vinte e oito anos em comum estavam respirando na sala, intumescidas, silenciosas, impossíveis, invertidas, dispostas a sobreviver para sempre (p. 147).

Nessa narrativa, a mãe sabe que o marido abusa sexualmente da filha e silencia, transformando o próprio lar numa estufa de segredos daninhos que se entranhariam indelevelmente nas mulheres da família. A figura da mãe, em *Sinfonia em branco*, é tão maléfica quanto a do pai, já que seria ela a única chance de as filhas escaparem do abuso. Ao silenciar, Otacília exercita seu poder sobre a família e decide sobre o destino de todos. Quando decide afastar a filha, enviando-a para morar com uma tia no Rio de Janeiro, é muito tarde para reparar o mal instalado, e duvidamos da sua intenção de salvá-la. Otacília envia Clarice ao Rio de Janeiro quando descobre que está com câncer; há, portanto, uma probabilidade de que ela tema *perder* para a filha o seu lugar na casa, o seu lugar ao lado do marido, simbolizando a clássica rivalidade. A figura da mãe, neste romance, é equivalente à da casa: nada nelas acolhe ou protege, muito antes o contrário. A mãe e a casa se transformam em vínculos perenes para as filhas, num sentido negativo, já que não inspiram amor nem são passíveis de rompimento.

Enquanto a tragédia permeia a relação entre mãe e filhas na casa de *Sinfonia em branco*, em *Meu coração de pedra-pomes* (2013), de Juliana Frank, o tom é de ironia para tratar de um contexto igualmente fracassado. A mãe de Lawanda, como Otacília, representa um poder onipresente sobre a vida da filha e sobre o lar: é ela quem decide quando e por que Lawanda deve deixar a casa, assim como mantém a filha presa à promessa de um dia permitir seu retorno. O motivo do conflito entre as duas é o homem da casa, o padrasto da personagem:

Minha mãe, por exemplo, é lunática. Tem um arzinho sonso vagaroso. Ela faz macumba também. Mas só conhece uma. É para se separar do dejeito que divide o leito com ela e arrumar homem rico. Meu pai? Morreu e deixou apenas umas heranças de porcelana quebradas. Estelionatário. Vendia terrenos em alto-mar e o diabo. Foi o que ela me contou. Não conheci o meliante. Mamãe me tocou da casa dela para viver com o atual marido

sorumbático. O cara tem alguma doença física, vive se limpando nas cortinas. Mamãe disse que, depois que a macumba funcionar, eu posso retornar como se nada. Mas essa senhora tem ameiba no cerebelo? Quem vai querer esse cacho de bananas velho? Às vezes, deixo para lá minhas tendências críticas, me abro para o erro cognitivo da possibilidade de Deus, e torço para que a macumba se realize, mamãe se case com outro e eu possa voltar para o aconchego do meu lar. Enquanto o feitiço não se faz, nem pensar. Mamãe disse que eu atrapalho muito (p. 34-5).

Nessa trama vigem alguns estereótipos que permitem à autora explorar o viés cômico da trama clássica, expresso na narração em primeira pessoa de Lawanda. Funcionária da limpeza de um hospital, a personagem é diagnosticada como portadora de um distúrbio mental, e por conta dele é simplória, tem poucas ambições e prioriza pequenos prazeres que os outros consideram sintomas da sua loucura, como colecionar besouros e fazer macumbas para obter o que mais deseja: fazer o amante se apaixonar por ela e ser chamada de volta pela mãe. É humilhada com frequência pela chefe do departamento no hospital e explorada pela dona da pensão em que vive num quartinho. Durante toda a narrativa Lawanda contrapõe à miséria de sua situação a possibilidade utópica de voltar para a casa da mãe, como um acalanto que entoa a si mesma quantas vezes forem necessárias para escapar da realidade miserável e infeliz. Confundem-se, na fala da personagem, a mãe do imaginário e a mãe real: para o leitor, não é possível que a proximidade com *aquela* mãe resulte positiva, para a personagem, a ideia de lar materno como refúgio sobrepõe os fatos: “Mamãe tem o rosto remoto. E minha vida era menos falida ao lado dela” (p. 54). A centralidade da imagem materna em sua narrativa significa, dessa forma, a esperança de dias melhores, e pouco se ancora na mãe propriamente dita, que prefere o marido à filha.

Apesar da condição limitada pelo distúrbio mental e pela pobreza, Lawanda é a única personagem deste *corpus* que se ocupa de outros círculos além do universo familiar e sentimental: ela efetivamente trabalha, e o trabalho a mantém ocupada o suficiente para que o namorado José Júnior fique em segundo plano na narrativa. Ainda, é no ambiente de trabalho que Lawanda explora a ambiguidade de sua loucura, pois se divide entre oferecer serviços clandestinos para os pacientes internados, tais como algum alimento proibido ou uma visita íntima contra as regras do hospital e o devaneio que à primeira vista é sintomático:

Esse é o tipo de trabalho que nunca termina. Daqui a uma hora, terei que fazer o mesmo movimento neste mesmo lugar. Só que da próxima vez pretendo bater o esfregão no chão com mais força, para que voem partículas de água pelo ambiente. Adoro ver bolhas de sabão voando. São volumosas e coloridas, às vezes voam por três segundos e explodem, se eu tiver sorte. Mas hoje não é um bom dia. Melhor deixar para os outros funcionários, que seguramente não darão a devida importância para a bolha. (p. 28)

Outras personagens entre os dez romances analisados têm profissão, entretanto poucas cenas são dispensadas a essa instância de seu cotidiano. Em geral, elas se encontram imersas no ambiente doméstico, envolvidas com um conflito amoroso ou familiar, ou em viagem de autodescoberta. Da personagem Adriana, de *O pau* (2009), sabemos que é designer de joias e que viaja muito, a trabalho e a lazer, e seu conhecimento do mundo é uma característica de destaque na sua personalidade. Em Paris, é ela quem atua como guia turística do namorado, que fazia uma viagem internacional pela primeira vez. Além disso, Adriana detém o domínio do bairro em que vive: “Mora há 15 anos no mesmo lugar porque, lá, tem tudo à mão. Farmácias, padarias, laboratórios para exames [...]” (p. 37). Porém, apesar da diversidade de espaços a que a narração se refere, toda a ação do romance se dá dentro de casa, no quarto, mais especificamente em cima da cama, no circo que ela arma para se vingar do namorado traidor. A descrição de Adriana como uma mulher independente e contemporânea é apenas caracterização da personagem, nuances pouco ou nada exploradas a não ser como enfeite da encenação.

A ação de Lígia, de *A menina de véu*, também se restringe à casa, de onde sai apenas para assinar o divórcio do casamento com Gato ou, ao final, para ir à churrascaria onde seu amigo Vítor toca piano e finalmente reencontrar o Noivo. Lígia, ao elaborar sua experiência no plano memorialístico, esboça vislumbres de consciência do sacrifício de sua vida em prol do ideal feminino concebido pelo patriarcado, e até ensaia, em alguns trechos, a desestabilização desse comportamento passivo, como na lembrança dos tempos em que cursava o magistério: “acordava cedo e gostava da sensação de ver meu pai e eu, só os dois, muito dinâmicos e muito ativos na cozinha de xícaras, pão de sal e rádio de pilha” (p. 72). Nesta imagem, Lígia recupera o sentimento vivaz de ir à rua colher suas próprias histórias. O magistério,

porém, não significou para Lígia mais do “esse curso que fazíamos antes de casar” e assim que recebeu o diploma correu de volta a casa, e a certa altura do romance afirma nunca ter trabalhado “no sentido estrito da palavra” (p. 40). Júlia, de *Suíte dama da noite*, embora transite por mais espaços que Lígia, experimenta apenas variações do lar: a casa do pai, seu primeiro apartamento na capital, a casa com Klaus e, ainda, a Suíte Dama da Noite, que por ser sempre a mesma, no mesmo motel e no mesmo horário, acaba por inserir-se no rol dos templos em que espera por Leon. A única menção ao trabalho de Júlia em todo o romance é o fato de ela estar acordada resolvendo palavras-cruzadas em comemoração ao Dia Nacional do Funcionário Público na madrugada da morte de Leon, (p. 11).

Lawanda é, entre essas personagens domésticas, a única que parece não estar deliberadamente resumida a ambientes claustrofóbicos, já que ela, ao menos, dedica boa parte do seu tempo a buscar alternativas. O rótulo de louca e a pobreza, no entanto, não colaboram: sua casa se resume a um quarto de pensão – “O lugar, na verdade, não tem cheiro de barata. Tem um cheiro de vidas infelizes de cinema, gosto (p. 38)”; trabalha no hospital graças ao sistema de cotas que acolhe pessoas com algum tipo de deficiência – “Apesar de seu problema não ser visível, reconhecemos a gravidade de uma doença mental” (p. 24); namora um homem que não compartilha suas preferências – “Não bebe, acha infantil cuspir em corrimão, dar nomes a besouros ou costurar borboletas. Enfim, meus passatempos preferidos” (p. 11). O universo de Lawanda se contrapõe ao das outras protagonistas no tocante à classe social, mas não deixa de representar um estereótipo, o da empregada doméstica simplória, com poucas ambições, tragicamente cômica, uma Macabéa pós-moderna. Com um discurso pautado pela ironia, a narrativa em primeira pessoa de *Meu coração de pedra-pomes* diverte pelo que Lawanda apresenta de diferente das mulheres normais; a sensação transmitida pela leitura é a mesma de quando assistimos um daqueles vídeos de internet em que uma pessoa quase sempre pobre, humilde e ingênua passa por uma situação que propositadamente a ridiculariza, fala errado ou comete alguma gafe social, e dela rimos *quase* involuntariamente. Entretanto, em alguns raros, mas significativos trechos do romance, Lawanda muda o tom da narração para descrever a condição cruel a que se encontra submetida, e a denúncia

dela, em contraste com nossos risos escapulidos, nos faz perceber que a ironia é também a nosso respeito:

Termino de passar meu enorme esfregão e me preparo para me retirar à insignificância do quartinho de empregados. Preciso me trocar. Tirar essa roupa sem predicados e ir embora como se o caminho não fosse retroativo (uma rua que sumisse depois que eu passasse, construída para eu nunca mais voltar) (p. 15).

Ao final do romance, Lawanda é demitida pela chefe Lucrecia. Sua resposta, “Não é você que me demite. Sou eu que te condeno a ficar” (p. 96), dá a medida de um entendimento que passa ao largo da loucura e indica uma autonomia de espírito não demonstrada por Adriana, Júlia ou Lígia. As duas últimas, inclusive, parecem não ter ultrapassado a barreira dos anos 70, quando o feminismo passou a reivindicar direitos para as mulheres, e mantêm suas vidas organizadas sobre o desejo de ter um homem ao lado para serem felizes e/ou completas. Essas personagens não são o sujeito de suas histórias, como Lawanda, do alto de sua simplicidade, consegue ser ao não permitir que a chefe do trabalho tente chefiar também a sua vida. A personagem importante de suas vidas não são elas, e sim, o outro a que imaginam ter de satisfazer. Estão, de certa forma, também condenadas a ficar: numa representação estereotipada e redutora do sujeito feminino. Em 1967, Carmen da Silva (1967, p. 5) já havia anunciado às mulheres que não há fórmula mágica: a paz interior animada e vibrante que todas almejam só se consegue tornando-se protagonista da própria existência. Tina Chanteur (2011, p. 17) explicita as consequências de não fazê-lo:

As mulheres têm sido tentadas a permitir que os homens tomem as decisões éticas importantes em seus nomes. Fazer isso é abster-se da responsabilidade por suas próprias vidas. Se nos recusamos a assumir a responsabilidade por nossa própria liberdade, preferindo aquiescer à vontade de outras pessoas e optando por desistir de ser os autores de nossas próprias vidas, condenamos-nos ao status de *coisa*.

Uma coisa pode ser a monstra deformada que Lawanda afirma ser, saída da barriga de sua mãe (p. 101), e que por isso decide que não quer mais saber de suas origens. Uma *coisa* não pode se mover, e é assim que se sente a personagem de *Algum lugar*. Nesse romance, a descoberta do protagonismo feminino se dá em níveis

diferentes e se personifica nas gerações de mulheres ali representadas: a avó, que lamenta a vida enraizada; a mãe, que adora viajar e desafia a filha a locomover-se; a filha, que tem dificuldade em deslocar-se e em aceitar qualquer transformação consequente de um deslocamento. Tais níveis geracionais se relacionam também com a influência do patriarcado sobre cada uma dessas mulheres e, logo, com o percurso das conquistas feministas. A personagem descreve o diálogo com a avó:

Era uma mulher bonita. Depois se casou e teve filhos. Meu avô tinha dois trabalhos e passava o dia inteiro fora. Ela cuidava de tudo na casa. A voz sai firme, mas cansada. Um desânimo novo é visível em seu rosto. A certeza da doença a transfigura. Ela achou que quando ele se aposentasse a vida seria outra. Faz um silêncio longo e depois, olhando para baixo, diz: “eu gostaria de ter viajado mais” (p. 140).

Há uma ambiguidade nítida na herança transmitida de mãe para filha através do jogo de negação e afirmação do desejo de viajar/desenraizar--se. Trinta anos separam cada geração: a avó, com 90, gostaria de ter viajado mais; a mãe, com 60, viajou muito; a filha, com 30, não quer viajar. Há, por detrás desse arranjo, a representação da própria história das mulheres: a mulher da primeira metade do século passado, que viveu em função da casa e teve seu desejo reprimido em detrimento ao desejo do marido; a mulher a partir dos anos 60, que viveu o feminismo e a necessidade fundamental de negar o lar; a mulher contemporânea, que carrega as outras duas como uma bagagem que lhe permite viajar, mas que pesa um pouco, atrasa um pouco, que estabelece limites aos quais obedecemos até sem nos darmos conta. Na *road novel* de Carol Bensimon, *Todos nós adorávamos caubóis*, o reencontro com a mãe e com a casa é o ponto inicial da viagem de Cora. Ela precisa buscar o carro que a mãe mantinha guardado na garagem, ao lado de outros itens do passado da família, todos devidamente encaixotados e empilhados. As caixas simbolizam a resistência da mãe em desfazer-se do lar como ela havia idealizado, que fora rompido com a saída do marido e depois da filha, bem como resguardam de alguma forma protegida a mulher que ela mesma fora antes de ser absorvida pelo sentimento de fracasso:



Perguntei o que havia dentro de todas aquelas caixas. Minha mãe ergueu as sobrancelhas e olhou para baixo. Eram papéis que ela tinha recolhido do escritório. Abriu uma caixa, como se fosse preciso ilustrar o que estava dizendo. Vi um pedaço de uma pasta bege com a etiqueta “faturamento 2002”. Provavelmente a caixa estava cheia de pastas como aquela até o fundo. Só os anos mudavam.

“Tu sente falta do escritório?”

Ela pensou.

“Sinto falta de sair de casa” (p. 10-1).

Ela, a mãe, ficou para trás, como a guardiã das caixas. É o mesmo tom melancólico da avó de *Algum lugar*, produzido pela consciência do confinamento, apesar da incapacidade de rompê-lo. As duas personagens se conformam a um espaço mesmo desejando frequentar outros, e a força que as mantém paralisadas não é explicada nos romances, porque já está posta: é um tanto triste, é tedioso, muitas vezes é inútil, se não há mais filhos ou marido, mas é natural que as mulheres permaneçam vinculadas ao lar. Este espaço feminino natural, que Maria Rita Kehl (2008, p. 44) identifica como a família nuclear e o lar burguês, foi atribuído às mulheres a partir do estabelecimento do conceito de feminilidade e tem como principal função, ainda hoje, “promover o casamento não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar”. Conforme a autora, foram os discursos criados pela cultura europeia dos séculos XVIII e XIX que estabeleceram a feminilidade como um padrão de atributos calcados no sexo biológico e na capacidade procriadora das mulheres: “um pendor definido para ocupar um único lugar social – a família e o espaço doméstico –, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade” (KEHL, 2008, p. 47-8). Embora esse discurso pareça ultrapassado, a própria Elisabet Badinter, que em 1981, na obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, desconstruiu o mito do amor materno através de uma profunda pesquisa histórica sobre as origens desse discurso, em 2010 voltou a questionar a persistência do mito em *O conflito: a mulher e a mãe*. Ela inicia este ensaio criticando o caminho de involução que percorremos:

1980-2010: quase sem que percebêssemos, aconteceu uma revolução em nossa concepção de maternidade. Nenhum debate, nenhum estardalhaço acompanhou essa revolução, ou melhor, essa involução. Contudo, seu objetivo é considerável, já que se trata, nem mais nem menos, de recolocar a maternidade no cerne do destino feminino.

Dessa forma, ao recolocarmos a maternidade no rol de definições do feminino, perpetuamos a necessidade de negá-la em busca de emancipação, polarizando indefinidamente as relações materno-filiais. Cora, quando vai à casa materna para buscar o carro, ouve o desabafo da mãe, mas não esboça nenhum gesto de consolo ou contestação, não convoca a mãe ao mundo, não a convida a sair de sua prostração, não procura libertá-la *também*. Cora não se identifica com a mãe. A personagem apenas enuncia as diferenças entre o comportamento materno e paterno, reforçando os estereótipos sem questioná-los:

Nessas viagens, meu pai era o cara que dirigia com o braço para fora, e minha mãe a mulher que achava que aquela não era uma postura correta e segura. Meu pai era o cara que via uma barraca e queria tomar caldo de cana e comer um pastel, e minha mãe era a mulher que o lembrava de que meus tios contavam conosco para o almoço (p. 17).

A reflexão da personagem é somente em relação ao pai e resulta positiva. Ela compreende os motivos que o levaram a abandonar a casa e o admira pela coragem de libertar-se de uma norma social: “Afinal, ele estava abdicando não daquela mulher em específico, não daquela casa, não da convivência diária com aquela filha, ele corajosamente abria mão do conceito maior, esse que fazia até o amor maior parecer algo fabricado na China. Casamento” (p. 66). A partir da separação cria-se, entre pai e filha, uma nova rotina que de certa forma é também tradicional: segundo a narradora, o pai se contenta “com suas obrigações de genitor”, que se resumem a “dois encontros semanais, às quartas e domingos, durante os quais nós mais mastigávamos comida congelada do que tentávamos criar algum tipo de cumplicidade” (p. 47). Novamente não há questionamento, Cora compreende o pai e segue seus passos, mudando-se sozinha para Paris, e o fato de a mãe ter ficado quando todos já haviam partido não é nem mesmo tratado como uma escolha, de tão corriqueiro, arraigado, naturalizado.

Convencida de que biologicamente é um corpo que procria e socialmente é parte constitutiva do lar, o sentido imediato para a mulher é ser mãe, e o não ser mãe incorre em penalidades que nós mesmas já estamos adestradas a nos aplicar, como o sentimento de culpa e de falha. Para Heloneida Studart (1976, 17), “A mãe é aquele

bloco informe e sem face para o qual ninguém olha; ele não assinala nada, não significa nada e apenas tem a função de manter, sustentar realçar e glorificar a estátua definitiva – o filho”; para as propagandas de TV, as novelas, as instituições religiosas e de ensino, as políticas públicas, para os pais, as tias e as avós do filho e para quase todos os filhos também, uma mãe é sempre alguém com muitas obrigações e praticamente nenhum direito. Não é de se admirar que a mulher, quando pare uma criança, acredite sinceramente que a entidade mãe abduza qualquer resquício de sua personalidade anterior. Conforme Kehl (2008, p. 255), para o inconsciente e para a sociedade a mãe é a figura feminina dominante; se pensarmos na fala de Lacan, a mulher não existe, está posta a prerrogativa necessária para que uma absorva a outra: somente o apagamento da mulher torna possível o surgimento da Mãe, com M maiúscula, nos termos psicanalíticos absorvidos pelo imaginário popular. Para Kehl (2008, p. 255):

O aforismo lacaniano aponta assim para a inexistência de uma identidade feminina, na falta de um único significante que agruparia inquestionavelmente todas as mulheres sob a sua barra. O único que o inconsciente reconhece, neste caso, é o que indica a Mãe. A mulher não existe, mas existe a Mãe, esta figura temida e poderosa. Só que a mãe, no Inconsciente, não é exatamente uma mulher. Ela é completa, assexuada, anterior à castração que estabelece a diferença sexual.

Não que o homem escape do processo de determinação dos papéis: conforme Heleieth Saffioti (1987, p. 8), “A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo”, assim os dispositivos alimentados pela sociedade patriarcal atuam também sobre *ele*, definindo-o como provedor, cujo fracasso é permitir que algo falte à sua família. Nesse sentido, Saffioti (1987, p. 8) descreve que “a sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode operar o homem”, indicando que ambos têm seus movimentos monitorados. Porém, não podemos ignorar que são dois pesos e duas medidas: sempre há meios de se perdoar o fracasso de um pai, por exemplo, quanto mais sinceramente ele demonstrar arrependimento e capacidade para reagir e contornar prejuízos que

tenha causado à família — seja assumindo a paternidade antes negada, solicitando retornar a casa, resgatando a relação paterno-filial mesmo décadas depois do abandono e outros clichês masculinos, afinal um pai ou um marido é antes de tudo um homem, e *coisas de homem* costumam ser relevadas. A dúvida é em relação a quanto esforço a sociedade se dispõe a empreender para perdoar uma mãe, principalmente quando ela se nega a receber de volta o marido arrependido, o pai dos seus filhos.

Em *Todos nós adorávamos caubóis* o pai de Cora paga a passagem da filha de Paris para Porto Alegre a fim de que ela esteja presente no nascimento do irmão, filho dele com a nova mulher mais nova, mas a personagem desembarca e no mesmo dia sai em viagem com a amiga e ex-namorada Julia pelo interior do Rio Grande do Sul. Durante a viagem, ela faz dois telefonemas. O primeiro, para a mãe, é rápido, hostil e reforça a atitude materna conservadora para a qual a rua, a estrada, o fora de casa sempre representa o perigo: “Não é seguro, nada disso é seguro. O objetivo dessa viagem é deixar a gente aqui pensando o pior vinte e quatro horas por dia?” (p. 98). Não há conciliação ou despedida. O segundo, mais ao final da viagem, é para o pai. O diálogo é truncado no início, mas os silêncios logo dão vez a uma conversa conciliadora em que pai e filha se reconhecem num mesmo perfil aventureiro e desenraizado. A certa altura, ele comenta: “Eu já tive a tua idade e sei que é muito angustiante ser jovem, a gente tem vontade de sofrer menos e a gente sofre demais, demais. Eu fugi de casa uma vez, sabia?”. A frase desperta o interesse da filha, que ela expressa incentivando-o a seguir com a confissão e também o diálogo que acaba enfim se estabelecendo entre eles: “Tu nunca me contou isso”; “E daí, o que aconteceu?”; “Hahaha, meu Deus, eu nunca tinha ouvido essa história. E ela?”. Ao final, o telefonema encerra com “Eu te amo, filha”, da parte dele, e da parte dela “Eu também. Viu, vou desligar aqui. Não esquece de mandar um alô pro Jotapê, tá bom? E diz para ele me esperar com os olhos bem abertos” (p. 140). Cora, que já se identificava com o pai, alcança a cumplicidade que desejava ter com ele — ambos são tão independentes, tão desenraizados — e, inversamente, impõe ainda mais distância da mãe e do lar.

Mas se em *Todos nós adorávamos caubóis* Cora busca a identificação com o pai, nos outros romances do *corpus* ele ocupa espaço mínimo. Em *Meu coração de pedrapomes* ele aparece ao final para ser negado, em *Suíte dama da noite* ele se encontra inerte por conta de um derrame, em *O pau*, *Calcinha no varal*, *A chave de casa*, *Paisagem com dromedário* e *Algum lugar* ele praticamente não aparece ou não é citado, em *A menina de véu* ele é adjuvante da mãe na criação machista da filha. A exceção de relevância da participação da figura do pai fica por conta de *Sinfonia em branco*, no entanto trata-se de uma participação absolutamente negativa, sendo que o pai é a origem de todo o trauma. Conforme aponta Tânia Regina de Oliveira Ramos (2013) em estudo sobre contos contemporâneos de autoria feminina, há uma crescente reconfiguração do poder masculino, que não pode ou não deve permanecer o mesmo diante das conquistas das mulheres no último século, ainda mais quando inscrito no universo da autoria feminina. Para Ramos (2013, p. 171), há um novo paradigma se formando:

As narrativas são povoadas de mães e filhas, com voz e com atitudes, e a figura paterna foi ficando cada vez mais apagada ou distante. Praticamente ausente. Não explorar a figura do pai nessas histórias de mulheres é um modo de re(a)presentar a falta na nova configuração familiar. Uma falta que não faz falta. Não se trata de apagar a padronização das relações entre os dois sexos, homem e mulher, mãe e pai, mas ausentar das narrativas a assimetria na posição dos gêneros masculino e feminino em relação às estruturas de poder. Essas narrativas contemporâneas que apagam a figura do poder paterno são também formas de resistência de continuar escrevendo as mesmas histórias calcadas nas estruturas patriarcais históricas.

Em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra, o encontro de Érika, a protagonista, uma mulher jovem, urbana, artista plástica, com Pilar, uma mulher mais velha, simples, empregada doméstica na casa de um casal de amigos de Érika, numa ilha exótica não identificada, onde ela se hospeda por um determinado período a fim de se recompor dos últimos acontecimentos de sua vida, exalta a relação mãe-filha nos moldes previstos por Nancy Chodorow (1990, p. 21), para quem “a reprodução da maternação como elemento central é constituinte na organização e reprodução social do gênero”. Érika vivia uma relação com Alex, também artista plástico. Juntos eles desenvolviam tanto experiências estéticas quanto existenciais, entre elas, um triângulo amoroso com Karen, uma jovem ex-aluna dele,

que mantém por eles uma admiração fervorosa. A relação dos três era baseada num jogo de dominação em que Alex era sempre a ponta mais forte. Em determinado momento, Karen anuncia que está com câncer terminal, e Érika não consegue encarar a situação: não comparece ao enterro de Karen e se isola na ilha. Sozinha, dedica-se à gravação de 22 fitas de áudio com longas mensagens endereçadas a Alex, pelas quais busca reconstituir e dar sentido a sua vida, questionando a influência e a opressão exercidas por ele na constituição da sua identidade tanto de artista quanto de mulher. Em seu autoexílio, passa por experiências inéditas para ela, como adotar uma cadela e namorar o veterinário da cidade. Porém a relação mais importante estabelecida por ela nesse período e que vai determinar o seu processo de cura e individuação é com Pilar:

Pilar é o nome dela, já te falei da Pilar? Conversamos muito. Ela vai limpando a casa, e eu vou atrás dela. No meio da manhã tomamos café. Ela faz cada dia um bolo. Vanessa e Bruno não comem doces, você sabe, só eu. Um bolo inteiro para mim, Pilar costuma dizer que estou magra demais, comenta com Vanessa, a senhorita está muito magra, ela não come nada. Veja só, a senhorita sou eu. (*Érika ri*) Gosto de ficar na cozinha com ela, é como se eu voltasse a ser criança. Ela faz o café, o bolo, põe tudo na mesa. Ela acha estranhíssimo que eu tome café sem açúcar, todo dia comenta, vai beber assim, nem uma colherzinha de açúcar? Por isso é que você está fraquinha assim. Eu não consigo deixar de sorrir (p. 88).

Pilar, no dicionário, significa justamente o que Érika buscava: apoio, esteio, suporte; coluna que tem função de sustentação. Esta é a primeira aparição de Pilar, e sua descrição anuncia a função materna que assumirá na trajetória de Érika. São muitos os clichês a construir a mãe clássica: “ela faz cada dia um bolo”; “costuma dizer que estou magra demais”; “por isso é que você está fraquinha assim”; “gosto de ficar na cozinha com ela, é como se eu voltasse a ser criança”. Nesse sentido, Pilar acaba estabelecendo uma relação de *maternagem* em relação à Erika. Sobre a mãe verdadeira de Érika não temos mais do que uma frase, que é uma mentira entre outras que ela planejou inventar para o veterinário sobre o seu passado: “Mas minha mãe, minha mãe era uma mulher muito doce, carinhosa, dedicou sua vida às filhas” (p. 139). Pilar surge, dessa forma, em contraposição ao mundo de relações emocionalmente caóticas e violentas vividas por Érika até então e como a restituição de algo que aparentemente ela não teve e lhe fez falta: o amor materno. As duas vão

atando seus laços através das conversas na cozinha em torno do calor do forno, das confidências à beira da cama, da cumplicidade e do afeto personificado pelo colo, pelo bolo, pelo chá – “ela cheirava a sabonete”, é a referência de Érika sobre Pilar (p. 98-9). Há, nesse cenário, a construção de uma relação entre mãe e filha que se escolhem com base nas necessidades complementares de cuidar e ser cuidada. Nesse sentido, observamos o movimento de outras duas personagens.

Assim como Érika, que é restabelecida por Pilar após chorar a morte de Karen – “Pilar me trouxe para casa, fez um chá de camomila para mim e me pôs na cama” (p. 99) – em *Algun lugar*, a experiência de dar à luz é traumática e a reparação vem da parte da mãe, aquela que já passou por isso e que portanto está apta a reconstituir o corpo da filha: “Minha mãe me tira do chuveiro, me seca e me ajuda a colocar de volta o pijama. Depois me leva até a cama, me deita e me cobre. Fecha as cortinas e se deita ao meu lado” (p. 143). Interessante observar que essa é a mesma mãe que mantinha a filha afastada em função de uma índole desenraizada, ela subitamente reencontra a sua função e acolhe. Ambas as cenas reproduzem o status de refúgio do quarto, da cama, complementado pela presença materna, que conforta e salva. É em *A chave de casa* que o padrão se rompe e a filha é a responsável por acalantar a mãe:

Você deitada na cama comigo, subvertendo as regras do hospital. Você lendo em voz alta aquele romance epistolar, lembra-se? Nós duas jogando cartas enquanto ainda me era possível. Você me deixando ganhar, como fazem os pais com os filhos pequenos. Você supervisionando o meu soro. Você me contando as suas aventuras. Você controlando se as enfermeiras seguiam à risca as ordens do médico. Você me dando banho de gato, passando pomada na minha vagina, tocando o meu corpo em chagas, meu corpo caruncho repleto de pus, meu corpo cheirando à acidez, cheirando à morte, você o tocando sem asco, como se fosse seu o meu corpo, o nosso (p. 84-5).

A imagem de subversão das regras condiz com a inversão de papéis. Há uma norma, no entanto, que a narrativa não consegue quebrar: o estereótipo do feminino como sinônimo de acolhimento. Chodorow (1990, p. 248-9) compreende essa construção como uma forma de a mulher recuperar a falta da mãe:

As mulheres tentam satisfazer sua necessidade de serem amadas, tentam completar o triângulo relacional, e tentam revivenciar o senso de unidade dual que tiveram com sua mãe, o qual o relacionamento heterossexual tende a satisfazer para os homens. [...] Um dos modos pelo qual as mulheres satisfazem essas necessidades é através da criação e manutenção de importantes relações pessoais com outras mulheres. Do ponto de vista cultural, a segregação por gênero é a regra: as mulheres tendem a ter vínculos pessoais mais íntimos entre elas do que os homens uns com os outros, e passam mais tempo em companhia de mulheres do que de homens. Em nossa sociedade, há certa evidência sociológica de que as amizades das mulheres são afetivamente mais ricas que as dos homens. Em outras sociedades, e na maioria das nossas próprias subculturas, as mulheres permanecem envolvidas com parentes femininos na idade adulta.

A relação com a mãe, dessa forma, pode ser substituída pela relação com outras mulheres, como observamos em *Paisagem com dromedário*; importa o sentido de pertencimento que essas relações têm como consequência. É no colo de Pilar que Érika, aos poucos, consegue chorar a morte de Karen e realizar o luto, o primeiro passo para superar a dor que a tinha levado ao isolamento. Após a catarse, ela adota uma cachorrinha de rua e começa a namorar o veterinário da ilha; quando eles ficam noivos, Pilar, que até então a chamava de senhorita, passa a chamá-la de filha (p. 141), como se, ao aquietar-se numa vida tradicional e conquistar um *bom marido*, Érika tivesse cumprido sua missão como mulher. Érika está assim rebatizada, renascida, e agora Mulher, com M maiúscula.

Nesse ponto da narrativa, instala-se um paradoxo: Érika, a imagem da mulher contemporânea, distante das crenças populares a respeito das obrigações das mulheres, avessa às normas que restringem a mulher ao espaço doméstico, ao casamento, à monogamia e à maternidade, uma mulher artística, sexualmente livre, independente, nega-se à convivência com Vanessa e Bruno, o casal de amigos que a recebe e que faz parte do seu universo estrangeiro àquele lugar, para inscrever-se na rotina comum de Pilar, do veterinário, da cachorrinha, dos moradores da ilha. É aí que o leitor se pergunta se ela realmente mudará de vida e se aderir ao estereótipo feminino convencional é o destino que a fará feliz, numa transmutação enganosa da sua personalidade. Ela declara, numa das gravações: “Eu tive vontade de cuidar dele. De ser realmente aquilo que ele via em mim, uma mulher doce, cuidadosa com quem ama” (p. 132). Essa mulher doce e cuidadosa na qual Érika se vê impingida a se transformar nada mais é do que um reflexo do conceito de feminilidade impresso a



uma suposta natureza feminina e reproduzido com a intenção de submeter as mulheres a uma posição delimitada na sociedade. Com efeito, a personagem subitamente volta a si e decide abandonar a ilha, mesmo de casamento marcado, porém resulta claro que o período de exílio, sob os cuidados de Pilar, serviu como uma segunda gestação; um retorno a casa para reconstruir-se e obter forças para seguir em frente, recomeçar. Podemos verificar o contrassenso que há numa mulher como Érika necessitar visitar essa essência feminina, no sentido entendido pelo senso comum, para reequilibrar-se em seu estilo de vida:

Mas como eu te dizia, Pilar então me abraçou. Eu encostei a cabeça no seu colo e fiquei ali, chorando. Ela cheirava a sabonete. Pilar sempre cheirava a sabonete, como se tivesse acabado de sair do banho. Ela disse, talvez para me consolar, minha filha, não se preocupe, Lola ficará bem. E eu vou passar para vê-la de vez em quando, e o doutor, ele a ama e vai esperar por você. (*Érika ri, triste*) Porque eu sei, minha filha, eu sei que você vai perceber que isso tudo é um erro e vai voltar. Nós estaremos aqui. Eu tive que sorrir. (*Érika diz em tom choroso*) Pilar acha que eu vou voltar. (*pequena pausa*) Mas não, Alex, eu não vou voltar. (*o tom muda repentinamente, agora está decidido*) Eu não vou voltar para lugar nenhum (p. 164-5).

Interessante observar como as expressões de *não* lugar se repetem nas falas das personagens. Lawanda, como vimos, diante do fracasso de todas as tentativas de se manter em equilíbrio, assume sua desterritorialização: “Decidida a seguir meu caminho para lugar nenhum, entro num ônibus, sem me preocupar com o destino” (p. 98). Tanto a fala de Lawanda quanto de Érika remetem ao título do romance de Vidal e encontram eco na fala da personagem de *A chave de casa*: “Para escrever esta história, tenho de sair de onde estou, fazer uma longa viagem por lugares que não conheço, terras onde nunca pisei. Uma viagem de volta, ainda que eu não tenha saído de lugar algum” (p. 12). As quatro personagens parecem definir o não lugar como única forma possível de estarem em algum lugar, em lugar nenhum ou em qualquer lugar; porém mesmo que soe disperso nas espacialidades, desenraizado por essência, esse não lugar se relaciona também ao corpo como casa, carregado de memórias e esperanças. Nesse sentido, partir e voltar de lugar algum constituem um movimento circular que remete ao lar que foi deixado, ao lar procurado e ao lar que carregamos conosco, instâncias temporais e espaciais que se confundem em função da afetividade envolvida, quase sempre identificada com o feminino. A própria

personagem de *Algum lugar* define esse sentimento ao se referir à relação que quase incompreensivelmente se esforça para manter com a amiga coreana:

Como Luci insiste, compartilhamos alguma coisa; não tanto um assunto de trabalho, que de minha parte eu nem saberia dizer direito qual é, mas algo mais afetivo, uma necessidade de estar longe, de estar fora de um lugar determinado, que deveria nos pertencer, mas não pertence (p. 58).

A noção de pertencimento tem duas perspectivas nessa fala: o lugar que deveria pertencer a elas, elas que deveriam pertencer ao lugar. O atravessamento de narrativas que constitui os espaços parece nunca se efetivar para elas, enquanto em *A chave de casa* é a certeza do pertencimento o que possibilita o apaziguamento da melancolia da personagem. Em *Algum lugar* a personagem parece não vencer a necessidade de ser aceita pelo outro – a mãe, M, a cidade – quando antes de tudo precisa aceitar a si mesma em si mesma. Pertencer, nesse romance, tem o sentido radical de deixar de ser estrangeira ao menos em algum lugar, que só pode ser o seu próprio corpo como espaço, visto que de todos os outros se encontra irremediavelmente apartada, seja pelo idioma, seja pela cultura. A busca é pelo encontro de um lar nesse corpo que a personagem tenta dominar, colocando-o em constante confronto com o mundo e com ele mesmo, movimento que percebemos através da maternidade como experiência de pertencimento, que será explorada ao limite por ela, pondo em questionamento a percepção cultural de feminilidade compulsória, como veremos. Para Simone Pereira Schmidt (2015, p. 489),

Se a casa em seu sentido material e simbólico se perde, em grande parte, no presente povoado pela ideia do trânsito, da viagem, da fronteira, do deslocamento há, entretanto, uma dimensão irreduzível da materialidade do sujeito que se desloca com ele, que lhe pertence e em lhe pertencendo, o define e constitui. Estou me referindo ao seu corpo. Poucos temas têm ocupado tão decisivamente o centro da cena contemporânea como o corpo, pleno de significados para interpretar as demandas e as experiências do sujeito gendrado, racializado, localizado em suas múltiplas inscrições identitárias. Esse corpo, que podemos a princípio perceber como lugar de confluência de muitos discursos, tem sido identificado, descrito, de formas diversas: como mapa onde se traçam os percursos da história social e privada, relicário de memórias subjetivas, morada íntima do prazer e da dor, coleção de memórias, arena onde se travam embates de poder, lócus onde se intersectam experiências pessoais e políticas, onde se travam conflitos advindos das identidades de gênero, classe, etnia, raça, sexualidade, nacionalidade, geração. Superfície em que se inscreve a violência, marcando indelevelmente o sujeito subjugado. Corpo subalterno, violado, domesticado. Corpo colonizado. Corpo subversivo, revolucionário. Lugar

onde vive e se expressa a sexualidade: o desejo se manifesta, o sexo se concretiza, o erotismo pulsa. Corpos construídos, corpos desconstruídos.

Se anteriormente o corpo foi definido como discursivizado, porque construído culturalmente através das sociedades em que se insere, aqui ele se torna uma categoria espacial. Em *Algum lugar*, a maternidade é o que revela com mais clareza o corpo como confluência de muitos discursos: “Meu corpo é de interesse de toda a família” (p. 137), a personagem desabafa, relatando mais uma vez a sua incapacidade de pertencer e de se apropriar de algum espaço, de um corpo que à revelia de sua resistência, é já dado como público, por ser feminino. Érika, em *Paisagem com dromedário*, trava uma luta semelhante com a sociedade ao não render-se ao processo de domesticação inscrito na maternidade. Conforme Chodorow (1990, p. 25), “a maternação das mulheres determina a posição principal das mulheres na esfera doméstica e cria a base para a diferenciação estrutural das esferas doméstica e pública”; diferença que Pilar, através da relação mãe-filha, deseja ensinar a Érika. A súbita partida de Érika, no entanto, rompe a “organização social do gênero” na qual ela parecia estar passivamente se conformando. A personagem, antes de partir, pede ao veterinário que fique com Lola: “talvez ele também achasse que eu abandonar Lola era pior que abandonar ele” (p. 161). Lola, a cachorrinha, fez parte da experiência de Érika numa vida convencional, em que, como mulher, deveria entregar-se a maternagem e também a maternar, já que a relação com Pilar, a retomada dos laços mais inaugurais entre mulheres, a inspirou a isso. De acordo com Chodorow (1990, p. 22),

Baseio-me na teoria psicanalítica do desenvolvimento da personalidade masculina e feminina para demonstrar que a maternação das mulheres se reproduz ciclicamente. As mulheres, como mães, produzem filhas com capacidades de maternar e o desejo de maternar. Estas capacidades e necessidades acham-se embutidas no próprio relacionamento mãe-filha e surgem dele. Por outro lado, as mulheres como mães (e os homens como não-mães) produzem filhos homens cujas capacidades e necessidades maternantes têm sido sistematicamente reduzidas e reprimidas.

Para Chodorow (2001, p. 28), a maternagem significaria apenas o status de quem assume a responsabilidade inicial pelo cuidado da criança; quem socializa e cuida, o seu principal responsável ou cuidador, sendo uma função diferente da

*paternagem*, mas que pode ser perfeitamente cumprida pelo pai ou outro cuidador, indiferente ao gênero. O entendimento da maternagem como uma função, no entanto, sofre grande resistência mesmo nos meios públicos. Como exemplo, Badinter observa que o próprio Estado influencia a persistência desses estereótipos, instituindo contra a mulher uma violência estrutural velada, fundamentada no biologismo. A autora relata que na França, no início dos anos 90, em meio à crise econômica, o governo ofereceu às mulheres “um salário-maternidade para que ficassem em casa e cuidassem de seus filhos pequenos durante três anos”, e assim a consequência da alta no nível do desemprego, para a parcela feminina da população, resultou no retorno da maternidade ao primeiro plano (BADINTER, 2010, p. 10).

Hoje, a quebra do vínculo compulsório entre a geração biológica e a maternagem da criança é, sob diversas variações de formatos, uma causa de extrema importância para o movimento feminista, que reivindica, entre outras coisas, um número adequado de creches públicas para que as mulheres possam retornar ao mercado de trabalho em pouco tempo após o nascimento do filho e o aumento da licença-paternidade, que, no Brasil, se resume a cinco dias, com o objetivo único de que o homem disponha de tempo hábil para resolver as questões burocráticas referentes à inclusão de um novo cidadão no seio da sociedade. O homem, assim, está desobrigado por lei de desenvolver uma relação com o filho, em que pesem quaisquer sentimentos; sua função é retornar imediatamente ao trabalho a fim de melhor prover sua nova responsabilidade: a família, composta por mulher e filho. No mundo, já há exemplos de uma mudança radical desse pensamento. No âmbito do privado, a empresa norte-americana Netflix, por exemplo, estabeleceu a licença-parental de até um ano, sem redução de salário, e os pais decidem como dividir o período entre os dois, sem distinção de gênero. Recentemente o Facebook anunciou que todos os seus funcionários homens terão direito a quatro meses de licença-paternidade. Na instância pública, alguns países também estabeleceram políticas que incentivam os pais a assumirem o papel de cuidador:

Em Cuba a licença é parental, são seis meses de licença-maternidade seguidos de seis meses de licença paternidade, remunerados integralmente pelo governo. Na Dinamarca, a licença é de seis meses para as mães e os dois meses seguintes são para o pai, e a remuneração é garantida em 60%. Na

Alemanha, são catorze meses de licença parental, com a possibilidade de licença maternidade de até um ano e dois meses de licença paternidade. Na Suécia a licença parental pode ser dividida entre pais e mães, totalizando 13 meses, desse total, dois meses são garantidos exclusivamente aos pais<sup>72</sup>.

O Instituto Papai, fundado em 1997, no Brasil, “com a proposta de refletir a invisibilidade da experiência masculina no contexto da vida reprodutiva e no cuidado com as crianças<sup>73</sup>”, encampa campanhas pela ampliação dos direitos dos homens em relação à paternidade, como a ampliação do período de licença, o direito a ser acompanhante no parto e a inserção nos serviços de atenção a gravidez e nascimento, entre outros. O trabalho do instituto se destina, dessa forma, “a romper barreiras individuais, simbólicas, culturais e institucionais que criam obstáculos a uma maior participação masculina no contexto dos direitos sexuais e reprodutivos e impedem uma transformação simbólica, política e prática mais profunda<sup>74</sup>”. Enquanto esses direitos não são legitimados pelo Estado, a mulher, sozinha com o recém-nascido, deve contar com a ajuda do instinto materno ou de outra mulher, geralmente uma das avós, apta a lhe transmitir o conhecimento da maternagem, que é, de acordo com o estabelecido, feminino. Chodorow (2001, p. 50), no entanto, reage a essa conformidade:

Além dos possíveis componentes hormonais do cuidado materno logo após o parto do seu filho (e mesmo esses não atuam independentemente), nada há na fisiologia das mulheres parturientes que as tornem especialmente adaptadas para o cuidado infantil posterior, nem há qualquer razão instintual pela qual elas devam ser capazes de executá-lo. Nem há qualquer coisa biológica ou hormonal para diferenciar uma “mãe substituta” masculina de uma feminina. O argumento biológico em favor da maternalidade das mulheres baseia-se em fatos que decorrem não do nosso conhecimento biológico, mas de nossa definição da situação natural tal qual ela surge de nossa participação em certos arranjos sociais. O fato de que as mulheres tenham um intenso e quase exclusivo papel materno deve-se a uma transposição social e cultural de suas capacidades de dar à luz e amamentar. Não é assegurado ou causado por essas próprias capacidades.

---

<sup>72</sup> LICENÇA parental para além da licença maternidade. Disponível em: <<http://www.cut.org.br/artigos/licenca-parental-para-alem-da-licenca-maternidade/>> Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>73</sup>INSTITUTO Papai. Disponível em: <<http://institutopapai.blogspot.com.br/>> Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>74</sup> Id. Ibidem.

A literatura contemporânea, principalmente de autoria feminina, tem colocado em jogo os sentimentos da mulher que vive antes de ela se tornar mãe e que não morre quando ela vira mãe, sentimentos obscurecidos pela imposição da maternagem; as personagens problematizam as ambiguidades, os medos, as dúvidas e até a não conformidade com a obrigatoriedade de submeter a identidade da mulher à da mãe, porém nem sempre o sentido emancipador desse questionamento está garantido. Em *A menina de véu*, embora Lígia tenha sido criada com os mesmos convencionalismos pelo pai e o avô, é a mãe a responsável por transmitir a herança frustrada da maternagem: “Procuro o livro que era de mamãe. Passará à sua filha, ela dizia quando eu ainda era tão pequena que tinha de subir num banquinho de madeira para alcançar o fogão. E como vai se chamar essa filha, mamãe? Teresa, ela pedia, é um nome tão lindo” (p. 89). Simone de Beauvoir havia dito que não se nasce mulher, torna-se uma; as mulheres, conforme Chodorow (1990, p. 57), além de reproduzirem-se mulheres, reproduzem-se mães:

A maioria das explicações teóricas concorda em que as mulheres como esposas e mães reproduzem pessoas — fisicamente no seu trabalho doméstico e cuidado das crianças, psicologicamente no seu apoio emocional aos maridos e sua relação materna com filhos e filhas. Se aceitarmos isso, temos que indagar sobre quem reproduz esposas e filhas. O que está oculto na maioria das teorizações sobre a família é que as mulheres reproduzem-se *a si mesmas* através das suas tarefas domésticas diárias. O que está oculto nas generalizações sobre a família como refúgio emocional, é que na família, tal como hoje constituída, ninguém apoia e reconstitui as mulheres afetiva e emocionalmente — sejam mulheres trabalhando no lar ou mulheres integrando a força de trabalho pago. Isso não foi sempre assim. Em época anterior, e ainda em algumas classes trabalhadoras e comunidades étnicas estáveis, as mulheres de fato apoiavam-se a si mesmas emocionalmente ao apoiar e reconstituir *umas às outras*. Todavia, na época atual, de alta mobilidade e isolacionismo da família, esse apoio é grandemente afastado, e há pouca reconstituição emocional de mulheres institucionalizada. O que há depende de acasos de determinado casamento, e não da execução de um apoio institucionalizado de funções. Verifica-se uma assimetria fundamental na reprodução diária. Os homens são social e psicologicamente reproduzidos pelas mulheres, mas as mulheres são reproduzidas (ou não) em grande parte por si mesmas.

Sendo assim, se as mulheres são responsáveis por reproduzir mães, é sua a responsabilidade — ou a culpa ou a falha — por reproduzir também o oposto disso: a mulher-monstro (aproveitando a imagem do filho-monstro apresentada por

Saavedra em *Paisagem com dromedário*) desprovida de instinto materno e que rejeitará a maternagem em função de uma relação frustrada com a mãe na infância. Uma das definições que Érika encontra sobre o termo monstro é “um ser contrário à natureza. Algo que não deveria existir, que não estava programado. O monstro é portanto, uma espécie de falha da evolução” (p. 45). Exatamente como é tratada uma mulher que se nega não só à maternidade, mas principalmente à maternagem, do seu filho ou do filho de qualquer outra mulher. Uma filha que se nega a perpetuar a mãe certamente é fruto de um desvio, de uma falha; é uma aberração da natureza, o fracasso materno. Para ela, restará a solidão e a amargura, o isolamento da comunidade feminina, por não compartilhar suas premissas mais básicas. A personagem contemporânea de alguma forma expressa a revisão dos sentidos da maternagem já corrompidos pelo feminismo, quando ela frequentemente está em conflito com a mãe e com a própria perspectiva de gerar uma criança. A opção de maternas não é natural nem resignada nos dias de hoje, ainda muito menos a opção de não maternas; para a protagonista, ambas são muitas vezes o mote do seu drama interior. Érika expressa essa ambiguidade. À medida que se envolve com o veterinário e estabelece os vínculos de maternagem com Pilar e Lola, começa a ter recorrentes pesadelos com a maternidade:

Ontem à noite, sonhei que eu paria um filho. Um filho-monstro. Eu paria um filho já crescido, uma criança de quatro ou cinco anos. Eu me angustiava, me sentia obrigada a amá-lo mas não conseguia. Ao contrário, sentia um ódio muito profundo por ele (p. 121).

Tais pesadelos sinalizam o dilema em que a personagem está aos poucos se embrenhando. Da vida atribulada e cosmopolita, que incluía um relacionamento a três, ao novo (e ao mesmo tempo tão velho) paradigma que Érika se impõe há um abismo não facilmente superável, e é nos sonhos que ela consegue ressignificar suas angústias parindo, sim, mas odiando um filho-monstro – que não deveria existir. Interessante pensar no filho-monstro, também, como metáfora para a suave tirania dos deveres maternos que Badinter (2010, p. 122) descreve: “Os deveres crescentes em relação ao bebê e à criança pequena revelam-se tão coercivos, se não mais, do que a perpétua guerra dos machos na casa, ou no lugar de trabalho. Pode-se bater a porta

na cara de uns, mas não de outros”. Esse novo senhor da casa, tal e qual Badinter se refere, só pode ser um pesadelo para Erika, se contraposto ao modelo de vida que ela tinha vivido até chegar à ilha. A angústia vivida pela personagem demonstra a necessidade que Badinter (2010, p. 187-8) aponta de rompermos com a definição tradicional de feminilidade, já que “Para um número significativo de mulheres, a maternidade não é mais uma realização. Não apenas elas rejeitam a essência maternal tradicional da feminilidade, como também se pensam mais femininas que as mulheres realizadas com a maternidade”.

Em *Algum lugar*, a personagem retorna ao Brasil, abandona o doutorado e engravida de M. É um desfecho que surpreende: em toda narrativa esperamos que ela supere suas barreiras e encontre a si mesma numa busca que parece tão pouco definida, coisa que não acontece durante o desafio da viagem e que duvidamos que vá acontecer quando está de volta ao Rio de Janeiro, e ainda com um filho: “Não consigo me encontrar no novo estado. O bebê por enquanto é apenas uma abstração, mas ocupa todo o espaço da minha vida: não existe mais presente, apenas um futuro sem forma que carrego numa barriga ainda lisa” (p. 130). Esse sentimento é explicado por Elisabeth Badinter (1980, p. 22-3),

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada.

O mito do amor materno é problematizado na fala da personagem de *Algum lugar* enquanto está grávida de uma forma bastante sincera. Não há idealização; a gravidez é um tempo de angústias e incertezas, principalmente quanto aos sentimentos: “Sinto vergonha por não compartilhar o lugar-comum: não estou com pressa de que ele chegue. Quero mais um tempo — mais um tempo para mim” (p. 140). Vidal, nesse romance, dá voz às ambivalências da maternidade, descritas por Badinter (2010), as quais são maquiadas principalmente pelo discurso midiático, que reitera o vínculo entre a maternidade e o sublime. Para a autora, “uma espécie de



halo ilusório veda a realidade materna. A futura mãe fantasia apenas o amor e a felicidade. Ela ignora a outra face da maternidade feita de esgotamento, de frustração, de solidão, e até mesmo de alienação, com seu cortejo de culpa” (BADINTER, 2010, p. 22). Quanto à maternagem propriamente dita, a personagem expõe seu despreparo, procura informar-se com as amigas, com o médico, com a mãe. A intervenção da mãe, assim como no período da viagem, não a ajuda nem a tranqüiliza, pois a mãe confia num instinto materno que a filha não se crê capaz de desenvolver: “nenhuma gota de álcool nos três primeiros meses, tinha dito o médico; *una exageración*, disse minha mãe. Nos sonhos, faço tudo errado” (p. 132). Chodorow (1990, p. 172) comenta a ambivalência criada na relação mãe-filha:

As mães se sentem ambivalentes em relação a suas filhas, e reagem à ambivalência de suas filhas para com elas. Elas desejam ao mesmo tempo mantê-las perto de si e impeli-las à idade adulta. Essa ambivalência por sua vez causa mais ansiedade em suas filhas e provoca esforços dessas filhas no sentido de libertar-se.

Mas se por um lado as mulheres são as únicas responsáveis por reproduzirem mulheres – mães ou não – nos termos que determinam a nossa configuração social patriarcal, é principalmente através dessas relações entre mulheres que os papéis consagrados femininos encontram oportunidades para serem reinventados – reinventando, por extensão, a sociedade. Em *Calcinha no varal*, de Sabina Anzuategui, Juliana, que está morando e estudando na capital, sente-se insatisfeita com o relacionamento com o namorado e decide afastar-se dele e voltar à casa da mãe durante as férias. Como verificamos em outros romances do *corpus*, a mãe e a casa aqui também são indissociáveis. É no espaço protegido da infância que ela consegue restabelecer o contato consigo mesma:

Algumas vezes sentei no degrau do pátio dos fundos. Só olhava; o varal, os vasos da minha mãe. Então abraçava as pernas, cutucava alguma casquinha na pele, e as lembranças voltavam. Eram memórias sem reflexão. Como se eu tivesse mudado de canal, e, depois de um chiado rápido, passasse do cenário da faculdade, com o Fabrício, uma vida em que eu me sentia adulta e sexual, para a casa da minha mãe, onde apenas esperava, sem perspectiva do que ia acontecer. Como se trocasse de canal, e a imagem anterior ainda sobrevivesse alguns instantes no fundo dos olhos, sem significado, até se apagar. Eu me sentia desacostumada com meu corpo, depois de um ano apenas fazendo as coisas, sem pensar nele; já não sabia como estava meu

ciclo, se havia menstruado fazia duas, três semanas, ou se já fazia um mês (p. 74-5).

Num percurso semelhante ao de Érika, no que concerne ao simbolismo do espaço doméstico, ela abandona temporariamente a vida independente que vinha levando e busca o colo para se fortalecer. A mãe de Juliana, a princípio, atende aos requisitos do estereótipo materno, mas logo percebemos que, diferente de Pilar, ela não deseja ensinar à filha que só a feminilidade, e todo seu universo estereotípico, é o caminho da satisfação para uma mulher: a decisão pelo aborto é acatada pela mãe de Juliana sem questionamentos ou julgamentos. Ela entende que a filha, apesar de procurar a sua ajuda, já é uma mulher capaz de decidir sobre seu corpo. Não é uma mãe convencional, é a mãe da mulher contemporânea, e, embora intrinsecamente vinculada ao lar, mesmo sem compreender apoia o desenraizamento da filha. Para ela, ver a filha independentizada do lar é sinônimo de sucesso na empreitada de criá-la ou, ao menos, é sinônimo de ter conseguido criar uma filha com uma sina diferente da sua própria e de tantas outras mulheres de sua geração. A relação entre as duas demonstra que são muitas as mães e filhas possíveis, tantas quantas são as mulheres; se está comprovada a inviabilidade de unificar o sujeito feminino, da mesma forma as mães e as filhas se dispersaram nas possibilidades a serem efetivadas pelos atravessamentos identitários. É um grande ganho para as mulheres aceitarem isso. A entidade mãe está exposta a todos os conflitos inerentes à sua época e lugar, e essa é uma matéria que não pode ser ignorada no/pelo ato criativo contemporâneo, porque está intrinsecamente ligada ao cenário social e evolui com ele.

Na literatura, de alguma forma a mãe se confunde *naturalmente* com a casa e é deste âmbito doméstico em que a mulher foi instalada (e se instalou) na função materna que as personagens dos romances partem: as filhas saem sempre da casa da mãe. Esse rompimento, no entanto, não desfaz o vínculo — positivo ou negativo — entre mãe e filha: o de compartilharem um mesmo corpo feminino, que sofre opressão de um mesmo patriarcado, mas que por outro lado possui um mesmo potencial transgressor a ser desenvolvido, já que, segundo Kehl (2008, p. 65), “A posição de ‘Outro do discurso’ parece impossível de se sustentar ao longo de uma vida”. Por outro lado, é para a casa da mãe que as personagens voltam quando se

encontram fragilizadas, o que indica que a literatura de autoria feminina ainda reforça estereótipos de gênero. As mães representadas neste *corpus* formam um conjunto homogêneo significado pelo binômio corpo/casa, e vale lembrar que trato aqui de uma autoria feminina pós-feminista, no sentido de que as autoras nasceram a partir da grande onda do feminismo, filhas das mulheres que lutaram por ocupar os espaços públicos, entre eles o mercado de trabalho. Por que as autoras, então, insistem em manter as mães encerradas no lar? Talvez por força do estereótipo, talvez por que seu próprio lugar no mundo ainda seja uma questão mal resolvida. Provavelmente, pelos dois motivos. A relação da mulher com a rua, com o fora do lar, dessa forma, tem um sentido de reconfiguração da relação com o próprio corpo, antes disso, da relação com o próprio corpo destinado a procriar, visto que as narrativas transitam entre saídas e retornos da casa materna, o lar por excelência.

O corpo foi, desde sempre, o principal espaço de clausura da mulher, considerado, em relação ao do homem, mais frágil, menos potente, resguardado à procriação. Poucas oportunidades temos de vivê-lo sem o intermédio de um sistema sempre empenhado em mantê-lo – e nos manter – sob controle. Silva (2007, p. 37) descreve que geógrafas como Gillian Rose e Linda McDowell criticam a associação simplista entre as categorias de gênero e espaço e os eixos binários tradicionais que ainda definem o privado como o lugar da mulher e o público como o do homem. Nesse sentido, Silva (2007, 106) também destaca que “os corpos constituem, atualmente, um importante campo de exploração entre as geógrafas”, e a pesquisa contemporânea realizada na área da Geografia tem buscado compreender “os caminhos em que certos corpos são marcados como sendo diferentes ou marginais e também os tem associado com locais particulares, enquanto outros corpos, julgados normais e neutros, podem ser onipresentes e desenvolver qualquer espacialidade” (SILVA, 2007, p. 101). Essas orientações feministas, conforme Azevedo (2006, p. 179), ao serem importadas para a Geografia, “proporcionam uma crítica substantiva a todo um conjunto de aspectos que compõe teoria e tradição geográficas, enquanto poderosas instâncias culturais” e colaboram com a desconstrução de um Outro feminino, que “tem servido frequentemente para legitimar a marginalização das narrativas e experiências femininas de espaços e lugares”.

A literatura contemporânea de autoria feminina tem contribuído para essa desconstrução à medida que eventualmente fornece novas possibilidades de representação da mulher, desvinculando-a do espaço doméstico e inscrevendo-a em narrativas que eram circunscritas ao homem. Assim, hoje temos romances como *A chave de casa*, *Algum lugar*, *Paisagem com dromedário* e *Todos nós adorávamos caubóis*, em que as personagens se encontram em trânsito, vencendo as barreiras do lar e dos temas exclusivamente subjetivos, já que a interação com novos espaços tem como consequência direta a ampliação das possibilidades de ação e da capacidade de perceber o outro e a si mesma em relação ao outro. O corpo se modifica no espaço, os espaços se modificam com os corpos. Em *Algum lugar*, a personagem, de dentro do ônibus, observa o namorado que corre na rua e se pergunta: “Será que realmente o reconheceria? Será que esse corpo moldado dia após dia pela rotina dessa cidade ainda seria o mesmo que percorro mentalmente, resgatando a imagem de um quarto na penumbra num apartamento do Rio?” (p. 95). Ela percebe, ao vê-lo de longe, como a um estranho, o quanto a cidade o modificou, assim como a modificou e transformou a ambos, em sua convivência. Será que ele a reconheceria se a visse passando? Será que ela mesma se veria na mulher à calçada, enquanto o ônibus arranca? A cidade os fez estranhos quanto mais a estranharam e se negaram a ela, “espécie de resistência compartilhada em não se ambientar” (p. 110). A luta da personagem contra a cidade é desgastante e contamina a narrativa de melancolia, seus dias arrastam-se contemplativos e quase sem evoluções, num estado de luto, mas sem razão definida; sua própria percepção de si revela o retrocesso: “Sinto-me inválida, incapaz de me mexer, de pagar a conta, de me levantar, de caminhar até o ponto de ônibus. Onde é mesmo que ficava o ponto de ônibus?” (p. 81). É um testemunho distante das narrativas de viagem a que estamos acostumados, em que os desafios impõem a emoção da descoberta, da superação. Suas falas personificam a noção utilizada pela nova geografia cultural:

[...] os corpos vivos não são ingênuos e meros instrumentos de um sistema de significações e poder que comunicam normas culturais. Pelo contrário, os corpos atuam, exercitam suas performances e ao exercitar, abrem caminho para o novo que pode representar também resistência ao sistema. Então o corpo não é entendido como algo dado, mas um ‘processo’. Isso porque o corpo do ser humano está sempre em contato com o ambiente. Sua

anatomia, suas ações, suas funções são indissociáveis de sua espacialidade e, sendo assim, não existe corpo sem espaço, mas uma unidade complexa (SILVA, 2007, p. 106).

Os corpos não são ingênuos; a personagem de *Algum lugar* não se deixa tocar passivamente pela cidade, não é Los Angeles que a envelhece e paralisa, como se ela fosse vítima de um sequestro: é de forma consciente que ela ergue barreiras além das que já existem no ambiente, como se ela não soubesse agir de outra maneira estando num espaço que não considera seu. De volta ao Rio de Janeiro, ao *lar*, não se sente em casa. A distância de M. é definitiva desde a viagem, nem mesmo a gravidez a transpõe. O corpo da personagem se transforma num escudo, o bebê, uma âncora que a mantém mergulhada em si: “Nunca estive tão concentrada. Os pensamentos e as ações são uma coisa só, num equilíbrio que só pode funcionar nesse espaço. Sinto que qualquer deslocamento poderia ser fatal para a ordem que consegui estabelecer” (p. 147). Passa semanas sem sair de casa e a tarefa de levar o bebê para o sol fica para a avó; alguns anos depois, o menino anuncia que a herança foi recebida: voltando para casa da escola com a mãe, diz: “Mãe, eu quero ir para algum lugar” (p. 159). Em *A chave de casa* a personagem age de forma semelhante. Em relação aos lugares pelos quais circula, sua atitude é mais proativa que a da personagem de *Algum lugar*: Levy cria uma protagonista que enfrenta o estranhamento e impõe sua presença mesmo entre os parentes distantes, em Esmirna, entre os quais não foi reconhecida da forma que esperava: “mas você não fala a nossa língua?” (p. 159). A melancolia da personagem está na sua história, na história do seu passado e da sua família, no passado que ela conta/cria (p. 62) a fim de restabelecer o seu lugar no mundo depois da morte da mãe; está ainda, na forma como a filha reconstrói o corpo da mãe:

Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. Nasci fora do meu país, no inverno, num dia frio e cinzento. Duas horas de contração sem poder parir, porque eu não tinha virado e a anestesista não estava lá. Penou, a minha mãe, para me ter. E, quando vim ao mundo, ela nem pôde me segurar nos braços, tinham-lhe dado anestesia geral. Pior: quando acordou, percebeu que lhe tinham feito um corte na vertical. Teria para sempre a cicatriz do meu nascimento, um traço reto e em relevo unindo o vão entre os seios ao púbis (p. 25).

A voz da mãe, entretanto, é o superego que limita a realidade e a ficção. Ela nega o corpo em ferida atribuído pela filha: “Quando você nasceu, não estava frio

nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal. Eu a peguei nos braços imediatamente. Você foi muito querida e desejada, a resposta de um exílio sem dor” (p. 26). Tanto o passado quanto o futuro são passíveis de (re)elaboração nas mãos da escritora que escreve para sobreviver, ou mais do que isso, escreve para existir. As marcas da metanarrativa indicam que tudo pode não ser: “cabe a mim inventar que destino dar a essa chave” (p. 13); “conto (crio) essa história dos meus antepassados” (p. 62). A voz da mãe, entre colchetes, desconstrói cada pequeno ou grande drama criado pela personagem; é como uma consciência do real atuando alerta sobre o discurso fabulado, modelando a criação e colaborando com a questão autoficcional. O superego se faz latente através da voz da mãe para amenizar os traços melancólicos da filha: para a mãe, a filha só é capaz de narrar sob o prisma da dor; para a filha, a escrita é como o seu próprio corpo e como o corpo da mãe – ela precisa sangrar para existir (p. 69).

Em *A chave de casa* a viagem ocorre para sangrar a rotina do lar; quem viaja tem a oportunidade de ser outro, embora carregue consigo o corpo e a história desse corpo, que o precede. No entanto, também ocorre para reparar o lar desfeito com a morte da mãe. Nesse sentido, de acordo com Almeida (2015, p. 68), o lar desvela “ao mesmo tempo e de forma ambígua, uma ideia de fixidez, bem como uma aceção de múltiplos deslocamentos”. Na outra margem da viagem está o passado ancestral, o lugar de pertencimento que a morte não pode tocar: “E me parecia lógico que se refizesse, no sentido inverso, o trajeto dos meus antepassados ficaria livre para encontrar o meu” (p. 27). A fala da personagem encontra respaldo na noção de viagem proposta por Massey (2008, p. 175): “Você não está apenas viajando através do espaço ou cruzando-o, você o está modificando um pouco. Espaço e lugar emergem através de práticas materiais ativas”. Ao chegar a terra onde sua família se originou e se deparar com o não reconhecimento de sua pertença, a personagem de *A chave de casa* assume uma postura *flânerie* a fim de apreender, a sua maneira, os espaços que também lhe pertencem. Sua atitude é exploradora; ela quer viver a terra de seu avô, quer viver-se estando lá. Quando se confronta com uma mulher de burca pela primeira vez, anseia por quebrar o estranhamento entre as duas: “Penso que poderia estar no lugar dela e sinto vontade de descobri-la. Sinto vontade de vê-la.

Não é uma simples curiosidade, é como se eu precisasse me aproximar dela, tocá-la e, assim, quebrar a nossa barreira” (p. 56). Seu desejo é tão evidente a ponto de constranger a mulher, ao contrário da personagem de *Algum lugar*, que se nega até mesmo ao contato visual quando compartilha o mesmo ônibus com uma *homeless*, personagem típica das ruas de Los Angeles: “Pelo reflexo da janela, posso observá-la sem ser vista” (p. 29). Não por acaso é a personagem de Levy que tem seu esforço de aproximação reconhecido e recompensado pela cidade:

O canto continua, prolonga-se ainda umas quatro vezes, ecoando de maneira inesperada em alguma parte arcaica do meu corpo, alguma memória que ignoro. A voz – um gemido, uma lamúria – se expande por toda a cidade até cessar. Istambul parece então morta, e eu sinto que há em mim algo muito antigo que começa a renascer (p. 58).

A partir dali é possível, para ela, resgatar a memória que complementa sua história, é possível ser ela mesma e também o outro, modificar e ser modificada pelo espaço, num movimento que vai além de atravessá-lo e que completa a ação de viajar. O tom apático da personagem paralisada no começo da narrativa dá lugar à esperança da continuidade, e isso é o que a difere da personagem de *Algum lugar*. Enquanto a primeira é induzida ao deslocamento por conta de dois lutos – da mãe e do relacionamento –, a segunda carrega uma melancolia sem razão. Para aquela que está consciente do que perdeu e que efetivamente perdeu, é preciso de alguma forma permitir que a vida siga, e não por acaso o final do romance apresenta dois  *finais felizes* para a personagem: no primeiro, ela se dirige à pastelaria que a mãe costumava frequentar durante o exílio em Lisboa e pede dois doces de ovos, um para ela e um para a mãe, representando o luto finalmente realizado e a perspectiva de aprender a conviver com uma saudade apaziguada. No segundo, ela conhece um jovem português com quem vive dias de um relacionamento intenso, porém leve, e descobre que o amor era muito diferente daquilo que ela havia vivido com o ex-namorado. A bagagem pesada que ela havia levado aos poucos deixa de fazer sentido: “Quando nos conhecemos, eu ainda carregava a mala, e ele sabia apenas que eu chegava” (p. 185). Abandonar a mala é um ponto importante do desfecho da narrativa. Conforme Almeida (2015, p. 69):

A contínua referência a uma bagagem que deve ser transportada de um território a outro, ou de um lar originário para outro possível, é um tropo comum nos textos diaspóricos que remete à condição de deslocamento dos sujeitos migrantes em suas múltiplas experiências do trânsito e à necessidade de transplantar tanto as bagagens culturais quanto o legado cultural que consigo carregam.

A personagem carrega a bagagem em função da chave que recebera do avô, mas a casa cuja porta a chave deveria abrir não existe mais. Assim, ainda de acordo com Almeida (2015, p. 69), “Essa bagagem, porém, nem sempre encontra lugar na nova morada e deve, por vezes, ser deixada para trás. Em outros casos, tal bagagem acaba sendo substituída por outra mais leve ou então transplantada de volta ao país de onde partiu”. Se não existe a porta nem a casa, que sentido fazem a chave e a bagagem? A personagem, de certa forma, realiza uma troca, devolvendo à terra de origem o que não fazia mais sentido carregar e tomando como herança a liberdade de desenraizar-se. Em *Algum lugar* não há um marco da mudança de estado da personagem, visto que não há fantasmas específicos contra os quais lutar; sua melancolia é essencial e parece se alimentar da sua inadequação aos espaços e às pessoas. Para Freud (1915), a melancolia efetivamente “contém algo mais que o luto normal”:

Na melancolia, a relação com o objeto não é simples; ela é complicada pelo conflito devido a uma ambivalência. Esta ou é constitucional, isto é, um elemento de toda relação amorosa formada por esse ego particular, ou provém precisamente daquelas experiências que envolveram a ameaça da perda do objeto. Por esse motivo, as causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que as do luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro, defender essa posição da libido contra o assédio (FREUD, 1915).

Não sabendo o que perdeu, ou como perdeu, é difícil para ela colocar-se em busca de algo e assim dar sentido a sua viagem. Ainda, está distante de imaginar-se simplesmente percorrendo a cidade, sem objetivo ou função que não seja o de fundir-se a ela e experimentar uma nova configuração de si mesma. Jaime Ginzburg (1995, p. 109) afirma que “O melancólico não tem tranquilidade em relação ao passado, nem quanto ao futuro. Seu presente está marcado pela tristeza”, daí o tom inalterado da



narrativa, de uma não chegada a lugar algum. Embora a melancolia esteja associada ao gênio artístico (KEHL, 2010), em *Algum lugar* ela não supera limites: a personagem retorna da viagem, abandona o doutorado e encerra-se na maternidade como fuga não do mundo, mas da necessidade humana de mover-se, da urgência feminina de inaugurar caminhos e adquirir espaços que possam ser também os seus. O final da narrativa não apresenta uma mudança de perspectiva, como em *A chave de casa*, porém indica a conquista de um maior conhecimento de si mesma por parte da personagem e a coragem de afirmar o seu jeito de ser/estar no mundo:

Fui embora da cidade com uma nostalgia antecipada, pensando que haveria num futuro próximo a dúvida, a hesitação, sobre a necessidade da partida, mas que ela acabaria se consumando. Porque se me perguntassem se gosto da cidade, não saberia o que responder e assim ela nunca seria minha. Mas o que significa isso? Não bastaria a familiaridade que sinto ao vê-la do avião, no fim de uma tarde de inverno, quando o sol invade a paisagem e apaga seus contornos? (p. 122)

Reconstruir a história e a geografia não é uma tarefa simples para as mulheres, ela pode custar a integridade de sujeitos já bastante descaracterizados pelas imposições sociais. Reescrever a própria narrativa e fundar novos espaços são atos de coragem num mundo forjado pelo patriarcado ostensivo; perder-se dessa temática é enfraquecer a luta que vem sendo sustentada pelo sacrifício de mulheres do mundo inteiro, vítimas das mais diferentes formas de opressão. Engajar-se à luta, no entanto, não deve significar o apagamento das identidades individuais, que em sua formação envolve a bagagem formada por heranças e afetos relativos a lugares, tempos e encontros que não cessam de (se) transformar. É a partir de um corpo discursivizado que a mulher se move, um corpo que nunca lhe pertenceu por completo, já que foi decidido de fora, mas que encontra na palavra a autonomia para dizer de si de uma perspectiva social que ninguém lhe pode tirar, porque forjada na experiência desse corpo em contato com um mundo que, embora seja o mesmo para todos, é experimentado por cada um em particular. Da estética dos afetos construída de corpos e espaços que se inter-relacionam nas histórias contadas e por contar é que espero ter contribuído para a redefinição do papel da autoria feminina no cenário da literatura contemporânea, conforme demonstrarei no capítulo final.



## 5 ACOMODADAS, OUSADAS E TRANSGRESSORAS: MULHERES ESCRITAS POR MULHERES

*Ai, meu Deus, que saudade da Amélia, aquilo sim é que era mulher.*  
(Mario Lago e Ataulfo Alves, sobre as **acomodadas**)

*Essa moça tá decidida a se supermodernizar.*  
(Chico Buarque, sobre as **ousadas**)

*Agora late que eu to passando.*  
(Valeska Popozuda, sobre as **transgressoras**)

Embora as mulheres tenham demorado alguns séculos para conseguir um lugar ao sol que fosse legítimo, aos olhos masculinos, como criadoras, sempre fomos representadas na literatura escrita por homens, salvo exceções, de maneira superficial e quase sempre estereotipada. Assim que conquistamos, não sem luta, o acesso à educação, em pouco tempo (se compararmos ao tempo que fomos analfabetas ou que o ensino a nós destinado compreendia pouco mais que o bordado, a culinária, os bons modos e algum instrumento musical para ser tocado nos momentos de lazer do marido e da família) nos tornamos a maioria entre o público leitor e, ainda assim, raramente tínhamos oportunidade de nos reconhecer nas personagens femininas que líamos. É claro, para as mulheres negras e pobres, esse percurso foi ainda mais longo. Somente ao nos tornarmos narradoras de nossos próprios textos, como assinalou Marina Colasanti (1997, p. 40), pudemos imprimir na ficção a perspectiva feminina do mundo social, até então ausente, e avançar em espaços não explorados pelos homens. Nossa perspectiva não anulou a primeira, hegemônica, masculina: ao contrário, de certa forma, é em oposição às minorias que esta se afirma. Mas o que importa não é nos certificarmos de que a voz dominante tenha sucumbido, e, sim, de que outras vozes estejam conquistando espaços para representar a riqueza da nossa diversidade, e que a literatura passe a compreender ainda mais profundamente sua matéria por excelência, o humano.

Para realizar as análises da perspectiva feminina do mundo social, concretizada aqui nessas mulheres escritas por mulheres, procurei dialogar com vertentes contemporâneas da crítica feminista, em especial a brasileira, sem, no

entanto, me distanciar dos preceitos básicos do feminismo, expressos nas heranças que busquei identificar como presença, ou ausência, dentre o *corpus* de dez romances. Foi por mantê-los sempre como guia que pude compreender meus próprios impasses em relação aos textos que analisei e concluir que as personagens femininas escritas por mulheres têm contribuído em parte para um projeto feminista de emancipação das mulheres. A título de ilustração do confronto entre as ideias feministas e a constituição das personagens femininas, relembro uma das primeiras obras que li, referente ao tema da tese, na qual foram convidadas a realizarem um balanço do feminismo no Brasil as feministas Rose Marie Muraro, Heleieth Saffioti, Heloneida Studart, Marta Suplicy e Rosiska Darcy de Oliveira, grandes personalidades do movimento nos anos 70. Em 1992, vinte anos após a maior onda do movimento, o grupo concedeu entrevistas a Moema Toscano e Miriam Goldenberg, respondendo principalmente a perguntas sobre o modo como elas percebiam a condição das mulheres naquele momento. Diante dessa configuração, ocupo uma posição privilegiada para realizar este trabalho, tendo em mãos esses depoimentos e escrevendo, por minha vez, vinte anos depois delas. Considero interessante avaliar algumas das minhas conclusões à luz da fala dessas feministas.

Marta Suplicy, que atuou por muitos anos como sexóloga, mantendo inclusive um programa sobre o tema, na década de 80, na extinta TV Mulher, descreveu um saldo positivo deixado por sua geração para a nova, pois, para ela, o maior acesso à informação proporcionou à mulher desfrutar do seu corpo com mais liberdade:

Apesar de todos os descaminhos, o resultado foi bom. Hoje nós estamos muito mais donas do nosso próprio corpo, com muito mais informação sobre os nossos direitos sexuais, sobre o caminho do gozo, e temos uma vida sexual melhor, eu acredito. Eu acho que essa liberdade sexual que a mulher desfruta hoje é totalmente decorrente do movimento feminista, absolutamente. E acho que as gerações mais novas não têm a mais leve ideia disso e se você coloca isso, elas olham muito surpresas e acham as feministas muito chatas, muito estranhas (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, 74).

A maior autonomia sobre sua sexualidade é de fato um ganho intangível para as mulheres. No capítulo 3, sobre a relação entre a mulher e o corpo, pude demonstrar um pouco do avanço nesse sentido em dois romances que focalizam

personagens à vontade com o desejo lesbiano latente em suas narrativas, Juliana e Cora. Entretanto, também aponte o conservadorismo revestido de liberdade da personagem Adriana, a castração prematura da sexualidade das irmãs Clarice e Maria Inês, a repressão intransponível de Lígia pela sociedade patriarcal e o narcisismo imaturo de Júlia, que a impediu de sair de si e relacionar-se mais plenamente tanto com o marido quanto com o amante – e principalmente consigo mesma. No que se refere às relações heterossexuais, a literatura de autoria feminina, ao menos nesse recorte, segue em grande parte representando uma tradição de esmagadora assimetria entre os pares, de abuso, opressão. Não posso negar que essa representação é manifesta da assimetria que ainda se perpetua no meio social, mas também é inegável a colaboração de *Calcinha no varal* e *Todos nós adorávamos caubóis* para o projeto feminista, no sentido de que há mulheres reais investindo em posturas mais independentes e combativas e de que essa realidade merece ser retratada, já que, além de se prestar como matéria literária da mesma forma que quaisquer relações de opressão, amplia as possibilidades de as leitoras identificarem-se mais positivamente na literatura.

Já no que se refere ao ingresso das mulheres no mercado de trabalho, Branca Moreira Alves observa que a liberação feminina não coincidiu com uma transformação por parte do homem, e como, para eles, o papel feminino continua engessado no espaço doméstico, essa herança feminista deixada ainda é um impasse para a nova geração:

E aí se cria um impasse que a gente deixou para a nova geração resolver, que é a dupla jornada de trabalho, que é ser mulher-maravilha, que é se esgotar, morrer, ficar com ódio do companheiro porque você está fazendo o mesmo que ele e ele não racha nada com você. Eu não sei como resolver isso, porque eles têm que mudar. Eu acho que os homens mudaram muito pouco (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, 69).

Tendo em vista os personagens masculinos representados neste *corpus*, Alves tem razão em afirmar que os homens mudaram muito pouco. Nenhum deles apresenta uma atitude proativa em relação às mulheres, de colaboração ou incentivo. Por outro lado, não identifiquei a presença de uma mulher-maravilha em conflito com sua dupla ou tripla jornada de trabalho, visto que a única personagem que

transita no ambiente de trabalho é Lawanda, que não responde a demandas de marido ou filhos. O ingresso maciço das mulheres na força de trabalho, que se deu nas últimas décadas, e também a posição majoritária que elas atingiram dentro das universidades, principalmente nas pós-graduações, não estão refletidos nos textos de nenhuma forma, a não ser como vagas menções a profissões que não encontram lugar no cotidiano das personagens. Rose Marie Muraro, cuja percepção é a mais otimista do grupo, por sua vez, consegue enxergar o homem em transformação, adaptando-se à nova configuração social e encaminhando-se, a exemplo da mulher, ao estabelecimento de novos paradigmas para a convivência entre os gêneros:

O homem está repensando a sua sexualidade. Em primeiro lugar, a mulher repensou a sua sexualidade. Agora, vinte anos depois, a grande moda é o repensamento da sexualidade masculina, é se adaptar a essa sexualidade que já encontrou a sua identidade. A mulher já tem praticamente o controle do seu corpo, então o homem tem que adaptar-se a isso. O homem perdeu o controle do corpo da mulher, agora quem controla é ela. Os homens estão se transformando agora, só depois de vinte anos é que eles estão tendo noção da incomunicabilidade que se estabeleceu entre o homem e a mulher, a impossibilidade do encontro. Tem uma caixa preta em todos os casais antigos que é essa incomunicabilidade que é tida como natural, como um pressuposto. E só à medida que você abre essa ferida é que você pode ter uma relação real homem-mulher (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 69).

Interessante observar que, dentre o *corpus* desta pesquisa, os homens, ao contrário do que afirma Muraro, estão fechados a qualquer avanço no que tange aos relacionamentos. Amir, mesmo atingindo um estágio da vida em que reflete a respeito de sua postura, não abre mão de manter um comportamento machista, suprimindo sua necessidade de afirmação da virilidade com esposas e amantes cada vez mais jovens. Tico, por sua vez, apesar da juventude, não aproveita a oportunidade para crescer lado a lado com Juliana, ocupando-se em primeiro lugar do seu desejo e mantendo-se cego à demanda dela por mais sensibilidade e profundidade no relacionamento. M, diante da primeira doença do bebê, que ele confere a culpa à personagem de *Algum lugar* por ter esquecido a janela do quarto aberta, fecha-se em si mesmo e a deixa sozinha dali por diante, correspondendo ao aviso de Elisabeth Badinter (2010, p. 25) a respeito de que a maternidade aumenta a desigualdade do casal. Em pouco tempo, divorciam-se.

Já Heloneida Studart tece a importante observação de que não podemos analisar apenas o âmbito das mulheres das classes média e alta para proclamar a vitória da revolução sexual: “Nós não podemos confundir o Leblon com o mundo. Eu fiz recentemente uma viagem para o Nordeste e encontrei ainda os maridos dizendo para as mulheres: ‘Você não vai sair com esse vestido, tira esse vestido que eu não gosto dele’” (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 69). A literatura corrobora seu alerta, no sentido de que um *corpus* de personagens majoritariamente brancas de classe média e alta é bastante homogêneo também em seus dramas e crises existenciais e, embora tenha a responsabilidade de ser quase toda a representação feminina existente, diz muito pouco dos anseios da mulher comum, operária, negra ou branca, menos ainda negra.

Rosiska Darcy de Oliveira retoma a fala de Suplicy e também critica a falta de consciência histórica das jovens, que se surpreendem ao descobrir o que as mulheres das gerações passadas foram capazes de fazer para conquistar direitos que hoje parecem ter nascido com a democracia. Seu depoimento traz uma carga de emoção contundente, e é ele que abre o primeiro capítulo desta tese, que trata especialmente das heranças feministas. Cabe repeti-lo, a fim de confrontá-lo, agora, com o *corpus* analisado:

Outro dia, fazendo um balanço do feminismo brasileiro, eu dizia, a uma aluna de vinte e poucos anos, que todas as vezes que ela se sentasse para tomar um chope, num bar, com uma amiga, que ela agradecesse a mim, que ela brindasse a mim. Porque quando eu me sentava, em 67, num bar, com uma amiga, éramos convidadas a nos retirar, porque duas amigas sozinhas eram consideradas prostitutas. Nós nos segurávamos nas cadeiras e tinham que nos arrastar. Naquela época, eu protestava porque queria tomar chope, não tinha nem consciência feminista, tinha consciência da liberdade que ia certamente, se transformar, logo depois, em consciência feminista. Eu acho que, indiscutivelmente, toda essa geração nos é tributária, tem um tributo a prestar às mulheres feministas, que sofreram muito. O movimento feminista foi uma coisa muito dura, e eu fico registrando isso para a história. É curioso, porque todas as revoluções têm heróis, heroínas. O feminismo não tem nada. Não nos custou nada, só nos custou a vida, só nos custou a nossa vida inteira, nos custou a nossa idade madura inteira, custou a muitas o casamento, a muitas os amores, a muitas a vida. Só custou isso, mais nada (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 95).

Mais de quarenta anos se passaram desde que as mulheres que frequentavam os bares sozinhas ou em grupos eram consideradas prostitutas e ainda

muitos dos impasses identificados pelo balanço das feministas persistem. Embora algumas escritoras, como Juliana Frank e Carol Bensimon declarem abertamente seu empenho em reverter a lógica machista e liberar suas personagens femininas, outras, como Natália Nami e Manoela Sawitzki, reafirmam a inspiração em temas que já poderiam ter sido superados, como os contos de fadas em que cabe às personagens femininas esperar e a guerra dos sexos calcada em estereótipos de gênero. Quando Rosiska afirma que só custou sua vida inteira, está ironizando o retorno que ela nunca identificou nas gerações mais novas, formadas por mulheres que ou são ignorantes em relação ao feminismo ou pensam que inventaram o feminismo nos anos 2000, ou ainda organizam um movimento antifeminista, resgatando conceitos biologizantes e questionando até mesmo a validade de um dia terem *abandonado* seus lares. No Brasil esse movimento reforça a ideia de que feministas não querem mais do que convencer mulheres a deixarem de ser femininas. Em agosto de 2014 a revista Istoé<sup>75</sup> traçou um perfil da antifeminista brasileira contemporânea: mulheres de 18 a 24 anos que defendem que homens e mulheres não são iguais e que consideram as ideias feministas radicais e contraditórias. Elas frequentemente acusam o feminismo de vitimizar as mulheres e tratá-las como seres oprimidos sem o serem. As antifeministas são em geral mulheres que alegam não enfrentarem dificuldades em obter educação e exercer suas carreiras, além de viverem os ideais do amor romântico heterossexual ainda arraigado à doutrina cristã. Um dos grupos antifeministas mais divulgados e ativos no país é o *Mulheres contra o feminismo* e uma das porta-vozes do movimento é a filósofa Talyta Carvalho, que em 2012 publicou na *Folha de São Paulo* seu manifesto “Não devemos nada ao feminismo<sup>76</sup>”, de larga repercussão na mídia.

À parte manifestações contrárias, as evoluções que o feminismo desencadeou nunca pararam. No âmbito da literatura, se as personagens não têm dado conta de representar os avanços femininos, no plano do real, apenas enquanto eu finalizava

---

<sup>75</sup> O MOVIMENTO das antifeministas. Disponível em:  
<[http://www.istoec.com.br/reportagens/376787\\_O+MOVIMENTO+DAS+ANTI+FEMINISTAS](http://www.istoec.com.br/reportagens/376787_O+MOVIMENTO+DAS+ANTI+FEMINISTAS)>  
Acesso em: 17 out. 2014.

<sup>76</sup> NÃO devemos nada ao feminismo. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/29978-nao-devemos-nada-ao-feminismo.shtml>>  
Acesso em: 17 out. 2014.



esta tese, duas mulheres venceram nas duas categorias do Prêmio SESC de Literatura, duas mulheres venceram nas categorias Romance e Contos e Crônicas do Prêmio Jabuti, duas mulheres estão entre os três vencedores do Prêmio São Paulo de Literatura. Além disso, foi anunciada a segunda mulher a ser homenageada pela Flip em 2016, Ana Cristina César, depois da primeira, Clarice Lispector, há mais de uma década. São avanços inegáveis, e é por conta deles que se faz premente a desconstrução do conservadorismo das personagens do século XXI, que relutam em participar da constituição de uma subjetividade feminina mais autônoma e emancipada, mais consciente das conquistas feministas, mais influente no e para o mundo público.

É nesse sentido que, para demonstrar mais didaticamente minha conclusão, estabeleci uma divisão em três categorias, a fim de enquadrar a contribuição de cada personagem ao projeto feminista: as **acomodadas**, as **ousadas** e as **transgressoras**, sendo que as integrantes do primeiro grupo encontram-se estagnadas (por recusa ou impedimento) numa condição anterior às novas configurações resultantes da intervenção do feminismo, permanecendo vinculadas a uma representação estereotipada e conseqüentemente redutora do sujeito feminino; as do segundo têm em comum a particularidade de terem rompido a barreira do lar e se encontrarem em trânsito, seja efetivamente, realizando uma viagem, ou metaforicamente, numa busca interna por mudança de condição, embora essa mudança de estado não configure uma ruptura concreta do padrão geral seguido pelas personagens femininas; e as do terceiro, por determinados aspectos, como a autonomia das decisões e a linguagem ressignificada no âmbito da narrativa, conseguiram diferenciar-se do lugar comum das personagens femininas, apesar de que seus finais abertos se desdobrem em poréns que ainda ameaçam o projeto feminista, conforme advertiu Susana Funck (2011).

Conforme Mary Del Priore (2013, p. 238), “Hoje, com ou sem marido, com ou sem família, um único assunto ocupa as mulheres: o amor. Sinônimo de felicidade, esse sentimento é a principal razão pela qual elas ocupam o divã”. Essa afirmativa cabe bem para descrever as personagens **acomodadas** deste *corpus*, em que se encaixam as personagens Clarice, Júlia, Lígia e Adriana. Com exceção da primeira,

que teve a vida marcada pelo trauma do abuso sexual, e após isso não se relacionou emocionalmente até a maturidade, as demais levam suas narrativas em torno de um relacionamento amoroso fracassado. Como maior representante desse grupo aparece Lígia, instalada no espaço da memória desde que todos os sonhos morreram e não é mais capaz de fazer o pão, interrompendo a receita que herdou da mãe, que herdara da avó, e assim desde sempre, até desaparecer nela. Sua vida desde que o Noivo a abandonara às portas da igreja, ainda na juventude, foi esperar por seu retorno. De repente, estava velha, alcoólatra e solitária. Como em “O retrato” de Cecília Meireles, Lígia passa os dias a perguntar em que espelho sua face ficou perdida, já que não se reconhece naquele com o qual se depara todas as manhãs.

Ao lado de Lígia se encontra Júlia, que tem provavelmente a metade da idade da primeira, ainda não se preocupa com rugas, nem mesmo as visíveis. A mentira bem armada, bem pensada, sem furos, é um talento indecoroso de Júlia e também a sua solidão; é preciso dedicação e tempo absorvida em si mesma para cultivar a autoimagem que inventa desde menina, quando logo entendeu que alguns segredos das mulheres de sua família precisavam ser escondidos. Como uma Emma Bovary de Sertãozinho, a realidade de Júlia se equilibra precariamente na imaginação romanceada, mantendo-a refém da espera de um amor idealizado. Tal e qual em Lígia, e mais do que em Adriana, na personalidade de Júlia identificamos heranças de jovens burguesas de séculos passados: convencidas do amor romântico como o destino mais adequado para uma mulher e ameaçadas pelo diagnóstico de loucura por se situarem à margem do comportamento definido como padrão para o sexo feminino.

*A menina de véu* e *Suíte dama da noite* compartilham uma linguagem densa e poética para narrar as nuances psicológicas de Lígia e Júlia, sendo que as estratégias narrativas são um aspecto fundamental de ambos os romances, por refletirem na forma as características determinantes das personalidades das protagonistas. São muitos os elementos utilizados para refletir o universo explicitamente feminino em que as autoras inserem o leitor: o espelho, a memória, a escrita confessional, o corpo, a sexualidade, o tabu, o abuso, o medo da velhice, da solidão e da loucura, a espera e a frustração do amor romântico. O excesso de todos eles, inclusive, nos remete a uma

sensação claustrofóbica de tempo paralisado, que só é superada pela vivida por Clarice e Maria Inês. Clarice, por força do trauma vivido na infância, transforma-se numa mulher acomodada, que passa a vida percorrendo as cicatrizes que carrega, sem forças nem mesmo para imaginar-se diferente. Sua paralisia se dá em função de ter sido estuprada pelo próprio pai durante a infância, e essa condição de vítima acuada pouco se altera durante o romance, cabendo à Maria Inês o ato performativo da vingança. Clarice, por sua vez, canaliza-o nas esculturas emudecidas pelo tempo e pelo que não consegue esquecer.

Entre as acomodadas, surpreende a presença de Adriana, que, ao mesmo tempo que esculpe pênis de ouro para que as mulheres pendurem nas orelhas, tem na castração simbólica do namorado traidor uma obsessão que ocupa toda sua narrativa. Apesar da roupagem contemporânea em torno da vida da personagem e de sua atitude justiceira contra a opressão do falo, além da ousadia do título e da capa do romance, que causam algum impacto no começo da leitura, em poucas páginas percebemos que a personagem não está muito aquém de Lígia, Júlia e as heranças de uma persistente *Belle Époque* na mentalidade da nossa sociedade. O seu discurso segue o mesmo paradigma da guerra dos sexos utilizado por Natália Nami em *A menina de véu*, porém aplicado de forma mais concreta e pouco elaborada, como na fala em que Adriana justifica que a vingança é o pau duro da mulher: “Retirem de uma mulher a possibilidade de se vingar e estarão acabando com sua energia para a vida. É o que nos resta, o que nos sobrou da partilha do planeta” (p. 11). Embora Adriana tome a iniciativa de se vingar do homem que a traiu, a heroína vingadora tem como motivação a mulher amargurada que vai tomando conta de sua personalidade.

Mas esse papel feminino tradicional ainda encontra força para sobreviver na literatura contemporânea e de autoria feminina? Manoela Sawitzki, Natália Nami e Fernanda Young, ao menos nos romances aqui observados, não dão margem nem na ficção para que o patriarcado inscrito nos recônditos da nossa estrutura social seja superado e reproduzem em suas protagonistas o ideal feminino irreal descrito por Anna Caballé (2006, p. 41):

La fijación masculina en un ideal femenino irreal, pero al cual muchos hombres no quieren renunciar sin presentar batalla, a menudo queda reflejada en aquello que responde o depende de su mirada a la mujer. De forma que la naturaleza de esa mirada puede inferirse de lo que aquel imagina o lo que ve en la mujer (sin embargo, al revés — la mirada de la mujer al hombre — resulta mucho más difícil de precisar, seguramente porque está menos ejercitada). Y lo que han visto muchos hombres, a juzgar por sus representaciones, es una mujer eternamente joven y seductora, que se sabe vista y juega complacientemente con ese pequeño y engañoso “poder”, que se corresponde además con unos pocos años de su vida. Han querido ver también a una enternecedora ama de casa con la mesa puesta y el *foie* en su punto. La mujer en manos de cierta mirada masculina ha sido tradicionalmente un ser pasivo en la mayoría de roles (no en el erótico ni en el doméstico, por supuesto), sin mundo propio, un cuerpo liso y erotizado o con un pulcro delantal, listo para la seducción o para la entrega.

Júlia, Lígia e Adriana pouco são capazes de corromper das representações estabelecidas pela mirada masculina ao centralizar em suas vidas justamente um homem, permitindo que toda sua ação ou a falta dela decorra em função da ação ou da falta de ação dele. Nos três romances inexistente a tomada de consciência das personagens sobre suas obsessões com esperas e vinganças, prestando verdadeiro desserviço às mulheres do lado de fora e remetendo à circularidade da metáfora de Lygia Fagundes Telles, o mexer infinitamente o tacho de doce. A existência feminina assim representada gera uma sensação de estagnação do tempo, difícil de ser compreendida como parte da literatura contemporânea de autoria das filhas do feminismo.

À parte a revolta que as leituras de *A menina de véu*, *Suíte dama da noite* e *O pau* possam provocar em uma leitora e/ou crítica feminista, a ideia de uma essência feminina, se desvinculada das glândulas, ou do *biologismo*, pode ser compreendida como uma herança cultural de caráter ambíguo, reproduzida pelas próprias mulheres: no polo positivo, ela resulta numa união feminina que encontra rara correspondência entre os homens, já que promove o compartilhamento de experiências acima de tudo relativas ao corpo e aos sentimentos. Essa união, denominada no feminismo de sororidade, se constitui numa importante frente de resistência ao patriarcado. Porém, no polo negativo, avós e mães, mesmo que inconscientemente, através da ilusão de intimidade compartilhada pelo fato de terem o mesmo gênero, *induzem* netas e filhas a se manterem prisioneiras de expectativas que não condizem mais com a vida contemporânea: numa época em que as mulheres

avançam irrefreavelmente nos espaços públicos, leia-se principalmente mercado de trabalho, política e cultura, ainda são elas que resguardam o dever de manter o lar e a família em ordem, justamente em função da dita essência que carregam seja nas glândulas ou na moral – certamente no olhar alheio. Esse paradoxo é fonte de grande parte dos conflitos observados em nossa sociedade, porque estabelece e alimenta a hierarquia entre homens e mulheres, bem como fortalece a reprodução do machismo entre as próprias mulheres. Del Priore (2013, p. 8-9) assim analisa a mulher do século XXI:

As mulheres do século XXI são feitas de rupturas e permanências. As rupturas empurram-nas para frente e as ajudam a expandir todas as possibilidades, a se fortalecer e a conquistar. As permanências, por outro lado, apontam fragilidades. Criadas em um mundo patriarcal e machista, não conseguem se enxergar fora do foco masculino. Vivem pelo olhar do homem, do “outro”. Independentes, querem uma única coisa: encontrar um príncipe encantado. Têm filhos, mas se sentem culpadas por deixá-los em casa. Em casa, querem sair para trabalhar. Se cheinhas, querem emagrecer. Se magras, desejam seios, nádegas e o que mais tiverem direito... em silicone. Desejam o real e o sonho, de mãos dadas.

Essa descrição fica clara quando lemos, ao final de *A menina de véu*, Lígia trocar o pão abortado pela caneta, porém, em vez de (re)escrever seu destino, executa o final como desejara desde o início: o Noivo finalmente chega. (E a mulher-goiabada dá mais uma volta com a colher...) A partir das personagens acomodadas, depreende-se a sombra de um ideal feminino do século passado a obscurecer a mulher contemporânea; é cruel constatá-lo na realidade e é desanimador percebê-lo ainda como inspiração para as escritoras, e não num sentido de superá-lo.

No meio de campo entre o conservadorismo e a contemporaneidade, as personagens **ousadas** de *A chave de casa* e *Algum lugar*, assim como Erika, Lawanda e Cora, demonstram um maior investimento na ruptura do *status quo* das representações femininas, dando passos importantes em direção à efetivação do projeto feminista. No entanto, alguns poréns se oferecem como entrave. Erika estabelece um percurso contraditório: abandona a vida urbana e moderna de artista que leva numa cidade cosmopolita para exilar-se numa ilha exótica e distante, na casa de amigos, onde constrói com a empregada Pilar uma relação materno-filial, em

que se deixa cuidar e curar. A necessidade da personagem de viajar para constituir-se outra aponta para a característica de uma personagem ousada: a ruptura, em sua narrativa se dá em função do término de um triângulo amoroso complexo, cuja ponta de sustentação é Alex, e a ponta mais frágil, Karen, que foi abatida por um câncer fulminante. Na ilha, o romance com o veterinário, a companhia da cachorrinha Lola e o carinho de Pilar vão pouco a pouco realizando o restabelecimento de Erika, a ponto de o leitor imaginar que a personagem verdadeiramente mudara de vida, optando, como salvação do seu caos interior, por uma configuração extremamente conservadora das relações. Erika, porém, cai em si e abandona a ilha, deixando para trás o noivo, Lola e também a mãe adotiva Pilar, assim como a ilusão de que se enquadraria numa rotina pacata e limitada. Embora Erika não dê indícios de que retornará à vida com Alex, e que seu destino, após a catarse da separação e do luto, se encontre livre para rumos inéditos, é o estereótipo do lar e da mãe como acolhimento e cura que determina a sua reestruturação.

A busca por reparação de estados conflituosos através do deslocamento também é o mote das personagens ousadas de *A chave de casa* e *Algum lugar*, e elas, diferentemente de Erika, que finaliza sem rumo definido, correm o mundo e retornam para seus lugares de origem, que se referem ao lar, espaço materno por excelência. O sentido de reparação que emerge dessa história de *A chave de casa* dá lugar a uma personagem ousada, que conhece a estagnação e anseia por rompê-la. O encontro consigo mesma, ao final, ainda que no desencontro da casa, porque sua origem vem mesmo do movimento, da diáspora, do desenraizamento, é uma das recompensas por ter aceito o desafio de sair. As outras se dão com a superação do luto e com a intervenção de um novo amor, livre da violência vivida anteriormente. No desfecho da narrativa, em Lisboa, cidade onde nasceu quando seus pais estavam exilados, a personagem cumpre os últimos passos do seu percurso de emancipação: procura a pastelaria em que a mãe comemorou o exame de gravidez positivo e come seu doce preferido em sua homenagem (p. 191), ressignificando o luto para uma memória que a partir de então lhe fará companhia sem mais pesar sobre seus ombros. Quanto à bagagem que no início ela mal podia carregar sozinha, vai desfazendo-se pouco a pouco pelo caminho, eximindo-se da obrigação de carregar.

Sua trajetória, dessa forma, é linear e compreende os elementos de uma busca conforme os sentidos mais tradicionais da jornada de uma heroína: o retorno é vitorioso, a recompensa é nos braços de um novo amor.

Num percurso oposto, a personagem de *Algun lugar* faz da viagem o desafio de conseguir ser ela mesma em outra instância, mesmo em confronto com a alteridade que lhe é intransponível. Confessa o fracasso da busca e o assume como a sua modalidade de ser. Ela não deseja ser o centro, nem mesmo de sua própria narrativa, e caminha perpendicular a ele, construindo possibilidades avessas às da mãe, que tem o desconhecido como uma grande e prazerosa aventura. Da mesma forma ela age em relação à gravidez e ao filho: não se rende aos clamores sociais de ter finalmente encontrado um sentido para si na maternidade, ao contrário, o filho se apresenta como um novo enorme ponto de interrogação em relação a tudo que a cerca e a todas as respostas que ela não se interessa em buscar. Apesar da mudança de paradigmas em relação ao deslocamento e à maternidade, a personagem de *Algun lugar* encerra sua experiência sob o jugo do conflito de desafiar *versus* conquistar a mãe, e no meio disso vai *ajeitando* a nova situação, configurada pelo divórcio e pelo filho, na rotina claustrofóbica.

O desfecho de Cora também remete a essa ousadia limitada. A experiência da *road trip* sem rumo pelo interior do Rio Grande do Sul traz algumas surpresas e descobertas, principalmente em relação a sua família e a sua paixão por Julia, mas ao final do percurso ela volta para Paris, onde pode usar suas botas Doc Martens sem ser questionada por nenhum gaudério bronco e onde pode circular com Julia sem correr o risco de chocar os vizinhos e provocar uma confusão na cidade, além de um transtorno ainda maior para os pais, que nunca souberam lidar com ela e sua orientação sexual e que configuram um casal conservador no que tange ao cumprimento dos papéis masculino e feminino na relação. Cora sai, viaja, ousa, porém dentro de um limite no qual pode garantir sua segurança emocional e no qual sempre acaba se isentando de um confronto maior, já que adota uma atitude de ironia e distanciamento em relação principalmente à população interiorana que procura confrontar e também à mãe. É de Julia, que inicialmente comporta-se e é descrita como reprimida, que vêm os questionamentos mais profundos a respeito

do que Cora pretende, de como as duas devem agir diante do conservadorismo daquelas cidades perdidas no passado, de o quanto é necessário que elas ostentem física e verbalmente as diferenças entre elas e o resto do mundo, principalmente as que ressaltam o provincianismo deste.

Por último, Lawanda encontra lugar no grupo das ousadas porque nada em seu universo remete aos elementos culturalmente relacionados ao feminino. Sua ação é autônoma; se num momento costura asas de borboletas em calcinhas para que José Júnior abandone a esposa e fique com ela, noutra, enjoada do namorado cheio de eufemismos que ele se torna, descostura-as todas para que ele não apareça mais. Paulo Werneck, que assina a orelha de *Meu coração de pedra-pomes*, considera a escrita de Juliana Frank “uma promessa literária imaginativa e destoante do bom-mocismo narrativo de nossos dias”. Essa expressão utilizada por ele cabe perfeitamente para descrever o contraste entre a narrativa de Lawanda e as de Júlia e Lígia, por exemplo, já que Lawanda parodia o universo feminino, desconstruindo as personagens através de um tom tragicômico. O grande problema que identifiquei em Lawanda é que, mesmo sendo ela uma das personagens com maior potencial transgressor desses dez romances, tem como uma de suas principais características a loucura: é como se tamanha liberdade prescindisse de um aval médico como sendo um distúrbio, um desvio. Há, no caso de Lawanda, a possibilidade de encarmos o rótulo de deficiente mental como uma defesa do entorno contra a sua ostensiva independência, no entanto a loucura é um tema tão mistificado no que concerne ao universo feminino que relacionar a emancipação da personagem a ela acaba significando um passo atrás no que poderia ter sido um voo livre de amarras estereotípicas.

Para compor o grupo das **transgressoras**, dessa forma, restam Maria Inês e Juliana. Maria Inês, apesar de se tratar de uma mulher em idade madura, de uma geração recalcada pela educação tradicional da boa moça e, no caso dela e da irmã, pela intervenção abusiva do pai, vive o momento da maturidade como uma mulher que transita com relativa destreza entre dois polos, o da repressão, personificado no drama que viveu com Clarice e do qual não pode se desvencilhar, e o da liberação, que ela experimenta nas aventuras sexuais paralelas ao casamento (relação de cunho expressamente conservadora), na plena aceitação do corpo maduro e sexualmente



ativo, desejante, na característica egocêntrica que destoa do modelo feminino ideal, abnegado: Maria Inês não almeja nem mesmo ser uma mãe ideal. Como duplo da irmã, seu papel implica a liberdade, não como herança, mas como medida de sobrevivência, e aí está a sua característica revolucionária. A ela cabe vingar o sofrimento passado, e para isso não se abstém de lançar o já velho pai do alto de uma pedreira, proferindo uma sentença decisiva sobre ele e sobre todo o patriarcado que a vitimizou: “Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai” (p. 205-6). No tempo da narrativa, o ano é 1976 e o feminismo está no seu auge.

Ao lado de Maria Inês, e mais explicitamente estabelecida no projeto feminista, está Juliana, a menina que mesmo tão jovem saiu de casa para estudar, rompeu o namoro aparentemente normal, mas no qual se sentia submissa e insatisfeita, realizou um aborto voluntário e ainda assumiu seu desejo lesbiano, depois de uma adolescência de experimentações frustradas no campo da heterossexualidade. Não à toa, ao fim de sua narrativa de formação, o símbolo da ascensão a um novo *status* como mulher é a escrita do seu “Conto feminista”, como ela o intitula. Juliana, ainda mais que Maria Inês, porque essa foi movida principalmente pela vingança, representa uma transgressão de valores e estereótipos, à medida que não se identifica com a mocinha tradicional e rompe com o padrão de todas as formas que lhe são possíveis: sua narrativa é profunda, erótica, chocante e ao mesmo tempo leve, curiosa, inventiva: ela é uma doce máquina de quebrar tabus. Maria Inês e Juliana, separadas por uma longa geração, ou duas, atingem grandes objetivos em termos representacionais. De um lado, Maria Inês rompe a paralisia das outras personagens de sua geração, encarando o trauma e a velhice com ferocidade, de outro, Juliana lidera sem muita prática, mas muita coragem uma transformação dos valores, moralidades e perspectivas para as próximas meninas que estão chegando. Dessa forma, mais do que apenas denunciar o patriarcado, elas reagem a ele e reconstróem o destino do feminino.

À parte as personagens identificadas como **transgressoras**, Juliana e Maria Inês, que avançam um passo à frente na representação da perspectiva feminina, o fato de todos os romances aqui analisados abordarem temas caros ao feminino e ao feminismo, como a conquista dos espaços antes exclusivamente masculinos, a

sexualidade e seus desdobramentos como o abuso e o aborto, a maternidade, a velhice e a loucura, não determinam necessariamente o aproveitamento desse espaço privilegiado, por parte das escritoras (privilegiadas), visando uma modificação no *status quo* das representações femininas disseminadas pela literatura.

Na ficção brasileira de autoria feminina do século XXI o lugar da mulher parece não ter se deslocado o tanto quanto se deslocou no plano real entre as mulheres que nela são representadas. Tampouco se abriu para a alteridade, a despeito de toda a história do movimento feminista. As personagens aqui analisadas personificam o grupo de escritoras que as criaram no que tange às características identitárias mais imediatas como cor e classe. Essa constatação não se configura numa crítica à composição das personagens desses romances, porém questiona o posicionamento apolítico demonstrado pela maioria, ressaltando a percepção da miséria ao redor e da própria condição subalterna que podemos reconhecer em Lawanda, no seguinte trecho:

Também estão aqui largados pelos corredores em macas provisórias os pacientes que esperam por atendimento e são ignorados, como insetos inoportunos. Há vagabundos sem teto. Um deles parece esplendidamente enfermo, mas só veio para aproveitar as refeições, que eu não recomendo muito. Há uma moça suando, o seu filho está alojado na cadeira laranja, pensando em outra coisa. Talvez em pterodátiles. Um velho treme, agachado. Crianças correm e atropelam os doentes. Todos aqui carregam sacolas plásticas ou vidros de remédios. Alguns pacientes permanecem na mesma maca durante quinze dias, parecem estátuas gemendo de dor. Alguns exibem feridas bem abertas, feias. E eu tenho vontade de passar o esfregão em cima dessas lesões. Mas não devo, claro. Carrego um crachá com meu nome no bolso do uniforme azul. Lawanda, está aqui grafado, como prova da minha verdadeira identidade. Mas aqui ninguém me chama. Eu também não me manifesto. Agora, se eu pudesse esfregar e curar ferimentos, ouviria a voz do coro trovejando “Lawandas” pelo corredor. (p. 29)

Lawanda, que poderia ser uma transgressora, é diagnosticada com retardo mental, e mesmo que essa característica represente mais uma das ironias do texto de Frank, não há dúvidas de que enfraquece o argumento feminista. Por outro lado, as protagonistas desses romances são personagens que refletem a angústia não só das mulheres, mas do sujeito contemporâneo, fragmentado, desestabilizado e solitário num mundo cada vez mais interconectado, expositivo e que evolui num ritmo

vertiginoso. A mulher tem buscado afirmar o seu lugar, é verdade; todas essas personagens, cada uma da sua forma, demonstram isso. Elas falam sobre temas silenciados, discutem a maternidade também como um peso e não só como uma benção, experimentam novas configurações da própria sexualidade, mas em geral ainda são conservadoras no que se refere à ideologia, visão de mundo, atitude frente à sociedade e, o principal, frente ao gênero considerado e reiterado por elas mesmas como seu oposto. Dentro desse quadro, as mulheres escritas por mulheres parecem terrivelmente solitárias, a solidão irreduzível de um sujeito contemporâneo disperso nas múltiplas conectividades, porém com a condição específica de ainda ter de fazer frente a sistemáticos abusos do poder patriarcal. De todo modo, a solidão dessas personagens tem o tom conformado de quem aceita as coisas como *naturalmente* são, e a luta parece ser interna, de cada uma, com a finalidade de minimizar o máximo possível os efeitos dessa opressão sobre suas existências individuais. Cada narrativa é o relato de *como eu aprendi a lidar com isso*, conquanto para um projeto feminista seria fundamental que as personagens saíssem de si e enxergassem umas às outras.

O que falta, afinal, para uma libertação também psíquica das mulheres? Para o seu pleno empoderamento? Ouso arriscar: novas representações em todos os âmbitos, porém não sem discuti-las, problematizá-las, aprofundá-las. Não uma nova geração de mulheres-maravilha, nos moldes do que acabou acontecendo nos anos 70 e que acabou se configurando como um aspecto negativo do ingresso das mulheres no mercado de trabalho, também não uma reconfiguração nos termos de Adriana, que considera encerradas as diferenças entre homens e mulheres e, diante dessa constatação, acredita que enfim *ganhou o pau que merece* (p. 173). Muito antes, representações mais autônomas, fora do parâmetro masculino: autonomia construída sobre a autorreflexão do corpo discursivizado que assumimos como também responsabilidade nossa, dos espaços emocionais em que transitamos e nos quais interferimos com nossas ações e omissões, da atividade criadora como responsável pela construção da sociedade em que todas e todos nós desejamos viver.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gláucia; HEILBRON, Maria Luiza. Não somos mulheres gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras. In: *Gênero*, Niterói, v. 9, n. 1, p. 225-249, 2. sem. 2008.
- ALMEIDA, Lélia. Medo dos cães, meu pai. In: *Mujer de palabras: o blog da escritora Lélia Almeida*. 23 out. 2010. Disponível em: <<http://mujerdepalabras.blogspot.com.br/2010/10/medo-dos-caes-meu-pai-lelia-almeida.html>> Acesso em: 21 mar. 2016.
- ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. Simone de Beauvoir: uma luz em nosso caminho. In: *cadernos pagu*, Campinas, v. 12, p. 145-156, 1999.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Narrativas cosmopolitas: a escritora contemporânea na aldeia global. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32., p. 11-20 jul.-dez., 2008.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado (AIE)*. Tradução de: Walter de José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 44).
- ANZUATEGUI, Sabrina. *Calcinha no varal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- ARRAES, Jarid. Feminismo negro: sobre minorias dentro da minoria. In: *Revista Forum*, 21 fev., 2014. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/digital/135/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria/>> Acesso em: 12 mar. 2015.
- AZEVEDO, Ana Francisca de. *Geografia e cinema: representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. 2007. 741 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Instituto de Ciências Sociais. Universidade do Minho, Guimarães, 2007.

BADINTER, Elisabeth. *O conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Paris: Gallimard, 1968. Tradução de Helena Silveira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, [s/d]. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Simone%20de%20Beauvoir-2.pdf>>

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo I: fatos e mitos*. Tradução de: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENSIMON, Carol. *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

BRUM, Eliane. *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras*. São Paulo: Leya, 2014.

BRUM, Eliane. *Uma duas*. São Paulo: Leya, 2011.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". In: *cadernos pagu*, Campinas, n. 11, p. 11-42, 1998.

CABALLÉ, Anna. *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen, 2006.

CALLIGARIS, Contardo. Calcinha no varal. In: *Ilustrada*, Folha de São Paulo, [online] 2005. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200532.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200532.htm)> Acesso em: 14 de mai. 2014.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendimentos Sociais; Takano Cidadania (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, [2003]. Disponível em: <<http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf>> Acesso em 12 mar. 2015.

CASTRO, Maria da Glória de. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira? In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, jul.-dez., 2008.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chave em filosofia*. Tradução de Vinicius Figueira. Porto Alegre: ArtMed, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras. 1711-2001*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres/Goiânia: Editora da UFG, 1997.

COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Teoria e práxis feministas na academia: os núcleos de estudos sobre a mulher nas universidades brasileiras. In: *Estudos feministas*, número especial, Florianópolis, 1994.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. In: *cadernos pagu* (19) 2002: p.59-90.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*; 2011; Tese (Doutorado em Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DALCASTAGNÈ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. In: COLLOQUE INTERNATIONAL LA VOIX DES FEMMES DANS LES CULTURES DE LANGUE PORTUGAISE: PENSER LA DIFFÉRENCE, [2007], Paris. *Actes...* Paris: Paris-Sorbonne, [2007]. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>> Acesso em outubro de 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, jul.-dez., 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

DINIZ, Debora; MEDEIROS, Marcelo. Aborto no Brasil: uma pesquisa domiciliar com técnica de urna. In: *Ciência & Saúde Coletiva*, n. 15, supl. 1, 2010. p. 959-966.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. A escrita feminista de Carmen da Silva. In: *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 1, jan.-jul., 2007.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v.17 n. 49, set.-dez. 2003.

DUARTE, Constância Lima. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. In: *pontos de interrogação – Revista de Crítica Cultural*. Alagoinhas, UNEB, v. 2, n. 1, jan.-jun., 2012.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, R. T. (Org.). *Mulheres e Literatura: (Trans)Formando Identidades*. PORTO ALEGRE: PALLOTTI, 1997.

DUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

ENGEL, Magali Gouvea. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo? In: *La manzana de la discórdia*, Colômbia, Universidad del Valle, ano 2, n. 8, dez., 2009.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: X Seminário Nacional Mulher e Literatura e I Seminário Mulher e Literatura; Mulheres no Mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora. *Anais...* João Pessoa: Idéia, 2004.

FANINI, Michele Asmar. A (in)elegibilidade feminina na Academia Brasileira de Letras Carolina Michaëlis e Amélia Beviláqua. In: *Tempo social*, São Paulo, USP, v. 22 n. 1, jun., 2010a.

FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. In: *História*, Franca, UNESP, v. 29, n.1, 2010b.

FANINI, Michele Asmar. Como ficou chato ser moderna, serei eterna: Lygia Fagundes Telles, o feminismo e a academia brasileira de letras. In: *Polêm!ca*, São Paulo, v. 9, n. 3, p. 143 – 160, jul.-set., 2010c.

FANINI, Michele Asmar Fanini. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. In: *Estudos de sociologia*, Franca, UNESP, v. 14, n. 27, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. História literária e crítica feminista: figurações das mulheres. In: *Memórias de Borborema 3: feminismo, estudos de gênero e homoerotismo*. Campina Grande: Abralic, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Graal, 1979.

FRANK, Juliana. *Meu coração de pedra-pomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREITAS, Aline de. Ensaio de construção do pensamento transfeminista. In: *Mídia Independente*, dez., 2005. Disponível em:  
<<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2005/12/340210.shtml>> Acesso em: 19 mar. 2015.

FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

FREUD, Sigmund. Feminilidade (1932-1936). In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XXII.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano [edição digital]*. São Paulo: Global, 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio de 2002.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão de gênero. In: FUNCK, Susana Bornéo. (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994.

FUNCK, Susana Bornéo. Desafios atuais do feminismo. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014. Disponível em:  
<[http://media.wix.com/ugd/2ee9da\\_e10f81157da84b8f881635643ba9400d.pdf](http://media.wix.com/ugd/2ee9da_e10f81157da84b8f881635643ba9400d.pdf)> Acesso em: 11 dez. 2015.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? In: *Cerrados*, Brasília, v. 20, n. 31, 2011.



GEISLER, Luisa. Eu escrevo como mulher, sim. 22 set. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/luisa-geisler-eu-escrevo-como-mulher-sim-14626000>> Acesso em: 22 nov. 2014.

GOLDEMBERG, Mirian. Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. In: *Contemporânea*, Rio de Janeiro, 18 ed., v. 9, n. 2, 2011.

GOMES, Mara. Por que um feminismo negro? In: *Geledés*, 15 jun. 2013. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/19322-por-que-um-feminismo-negro-por-mara-gomes>> Acesso em: 12 mar. 2015.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: *cadernos pagu*, n. 14, p.45-86, 2000.

GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. "Falar que não existe machismo... Claro que existe!": entrevista com Carola Saavedra. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, Brasília, jan./jun. 2015.

GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. "Há 200 anos era a mesma coisa": entrevista com Beatriz Bracher. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, Brasília, jan./jun. 2015.

GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. "Ir aonde ninguém quer ir": entrevista com Ana Paula Maia. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, Brasília, jan./jun. 2015.

GRÜNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. "Nós somos machistas": entrevistas com escritores/as brasileiros/as. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, Brasília, jan./jun. 2015.

GILBERT, S. e GUBAR.S. *The madwoman in the attic*. New Heaven: Yale University Press, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15/1, jan-jun, 2013. p. 218-231.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. A roupa da Rachel: um estudo sem importância. In: *Revista Estudos Feministas*, ano 0, 2 sem., 1992.

hooks, bell. Intelectuais negras. In: *Estudos Feministas*, ano 3, v. 2, Florianópolis, 1995.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, jan-abr., 2015.

hooks, bell. Políticas feministas: de onde partimos. Tradução livre de *Feminist politics where we stand*, primeiro capítulo de *Feminism is for everybody*. [2009] Disponível em: <<https://confessionariounb.wordpress.com/2009/11/06/mas-o-que-e-feminismo-sao-feminismos/>> Acesso em: 12 nov. 2015.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. In: *Chronos*, Natal, UFRN, v. 11, n. 2, 2010.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador. In: COELHO, Nelly Novaes et al. (Org.). *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. A circularidade dos sonhos: a aprendizagem em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. [2005]. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/artigos/acircularidadedossosnhos.html>>

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 32. Brasília, jul-dez, 2008. p. 31-45.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: Dalcastagnè, Regina; Leal, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: ática, 1985. Série Princípios.

LEITE, Miriam Moreira. Utopias educacionais de Maria Lacerda de Moura. In: MONTEIRO, John Manuel; BLAJ, Hana. (Org.). *História e utopias*. Anais do XVII Simpósio Nacional de História - ANPUH, São Paulo, jul. 1996.

LEJEUNE, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG.

LESSA, Patrícia. Visibilidade e ação lesbiana na década de 1980: uma análise a partir do Grupo de Ação Lésbico-Feminista e do *Boletim Chanacomchana*. In: *Gênero*, Niterói, v. 8, n. 2, 1 sem. 2008.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa: experimentos com a herança familiar e literária*. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEVY, Tatiana Salem. *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. In: *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, [1997]. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>> Acesso em: 4 dez. 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>>

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 2005.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATOS, Maria Izilda S. de. *Por uma história da mulher*. Bauru: EDUSC, 2000. 2 ed.

MIRANDA, Adelaide Calhman. Gêneros indefinidos e corpos inadequados revelam ideal feminino inatingível, em *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna. In: *Estudos de Literatura Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 47-56, 2008.

MIRANDA, Adelaide Calhman. Memória e cidade na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

MOI, Toril. *The feminist reader. Essays in gender and the politics of literary criticism*. Edited by Catherine Belsey and Jane Moore. Nova York: Basil Blackwell, 1989.

MONIZ, Naomi Hoki. Nélida Piñon: a questão da história em sua obra. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres/Goiânia: Editora da UFG, 1997.

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira. Corpo e classe social no Brasil*. [1983]. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

NAMI, Natália. *A menina de véu*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

NEGRÃO, Telia. De vítimas a criminosas: as mulheres que abortam. In: TORNQUIST, Carmen Susana [et al.]. *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. Disponível em: <[http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/livros\\_eletronicos/10102014-024850leiturasvol1.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/livros_eletronicos/10102014-024850leiturasvol1.pdf)>

OLMI, Alba . O arquivo das ausências: aspectos e funções da escritura autobiográfica feminina. *Revista Signo* , Santa Cruz do Sul, v. 30, n.48, p. 37-57, 2005.

PEDRO, Joana Maria. As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio - século XX. In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p 162.

PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p 162.

PIMENTEL, Silvia; Pandjarian, Valéria; Belloque, Juliana. “Legítima defesa da honra”: ilegítima impunidade de assassinos. Um estudo crítico da legislação e jurisprudência da América Latina. In: CORRÊA, Mariza; SOUZA, Érica Renata de. (Orgs.). *Vida em família: uma perspectiva comparativa sobre “crimes de honra”*. Coleção Encontros. Campinas: Pagu Núcleo de Estudos de Gênero/Universidade Estadual de Campinas, 2006.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

PINTO, Cristina Ferreira. O *Bildungsroman* feminino: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990. Coleção Debates, v. 233.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*, v. LXV, n. 187, abril-junho 1999.

PIÑON, Nélide. *Coração andarilho*. São Paulo; Record, 2009.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*, v. LXV, n. 187, abr-jun, 1999. p. 405-421.

PRECIADO, Beatriz. Nous disons révolution. In: "Culture", *Libération* [online], 20 mar. 2013. Disponível em: <[http://next.liberation.fr/culture/2013/03/20/nous-disons-revolution\\_890087](http://next.liberation.fr/culture/2013/03/20/nous-disons-revolution_890087)> Acesso em: 29 out. 2015.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. In: *Cadernos AEL*, Unicamp, n. 3/4, 1995/1996.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. In: *cadernos pagu*, v. 11, 1998.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Claudia Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, v. 1, p. 31-41, 2004.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 53-66, 2001.

RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos anos de chumbo à era global. In: *Labrys: Estudos Feministas*, Brasília, n. 3, jan.-jul., [2003].

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. Aventais (não mais) sujos de ovos: re(a)apresentações. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. esp. 1, 2013. p. 161-174.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira; MUZART, Zahidé Lupinacci Muzart. Militância e academia em publicações feministas. In: *Estudos Feministas*, v. 21, n. 2, Florianópolis, mai-aug, 2013.

RECTOR, Monica. *Mulher objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto, Portugal: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. São Paulo: Casa da Palavra, 2008.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. (Projeto Passo à Frente. Coleção Polêmica, 10.)

SANTOS, Luana Diana dos. Por um feminismo plural: escritos de Lélia Gonzalez no Jornal Mulherio. In: *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 4, jul.-dez., 2013.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 12, v. 2, p. 35-50, mai.-ago., 2004.

SAWITZKI, Manoela. *Suíte dama da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SCHMIDT, Simone Pereira. Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais. . In: KAMITA, Rossana Cássia; FONTES, Luísa Cristina dos Santos (orgs.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015.

SCHMIDT, Simone Pereira; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Escritoras brasileiras do século XIX. In: *Revista Mulheres e Literatura*, ano 5, v. 1, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A crítica feminista na mira da crítica. In: *Ilha do Desterro*, n. 42, jan.-jun, Florianópolis, 2002. p. 103-125.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. In: *El hilo de la fabula*, Santa Fe, AR, v. 12, p. 59-72, 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 127-141, jul.-dez., 2008a.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: Susana B. Funck. (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. In: *Estudos femininas*, UFSC, ano 8, 1º semestre de 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Quem reivindica a identidade? In: *Desenredo*, v. 4, n. 1, jan./jun., Passo Fundo, 2008b. p. 49-60.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultural letrada brasileira. in: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, 2006. p. 765-799,

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (orgs.). *Dicionário Mulheres Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 30, Brasília, jul.-dez., 2007. p. 53-62.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

SCOTT, Joan. Experiência. Trad. de Ana Cecília A. Lima. In: SILVA, Alcione L.; LAGO, Mara C. S.; RAMOS, Tânia R. O. (org.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999.

SCOTT, Joan. Prefácio a Gender and the politics of history. In: *cadernos pagu*, Campinas, n. 3, p. 11-27, 1994.

SILVA. Carmen da. *A arte de ser mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SILVA, Joseli Maria. Amor, paixão e honra como elementos da produção do espaço cotidiano feminino. In: *Espaço e Cultura*, n. 22, jan.-dez., 2007. p. 97-109.

SOIHET, Rachel. *Feminismos e antifeminismo: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena*. Rio de Janeiro: CNPq/7 Letras, 2013.

SOIHET, Raquel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. In: *Revista Espaço Acadêmico*, n. 84, maio de 2008.

STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

SWAIN, Tania Navarro. As heterotopias feministas: espaços outros de criação. In: *Labrys: Estudos Feministas*, v. 3, jan.-jul., [2003]. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/anah2.htm>> Acesso em: 14 set. 2015.

SWAIN, Tania Navarro. Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão. *cadernos pagu*, n. 12, 1999. p. 109-120.

SWAIN, Tania Navarro. Por falar em liberdade... In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de, ZANELLO, Valeska. (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres/ Goiânia: Editora da UFG, 1997.

TELLES, Norma. Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura. *Escrita – Revista de Literatura*, ano XIII, n. 39, 1988, p.22-26.

TOLEDO, Leslie Campaner de. et al. (Org.). *Manual para o uso não sexista da linguagem: o que bem se diz bem se entende*. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em:  
<[http://www.spm.rs.gov.br/upload/1407514791\\_Manual%20para%20uso%20n%C3%A3o%20sexista%20da%20linguagem.pdf](http://www.spm.rs.gov.br/upload/1407514791_Manual%20para%20uso%20n%C3%A3o%20sexista%20da%20linguagem.pdf)> Acesso em: 11 dez. 2015.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Miriam. *A revolução das mulheres: um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista – poética da memória. In: *Labrys: Estudos Feministas*, Brasília: Montreal: Paris. n. 4, ago.-dez., [2003], Disponível em:  
<<http://www.unb.br/ih/his/gefem>> Acesso em 11 dez. 2015.

VIDAL, Paloma. *Algum lugar*. São Paulo: 7Letras, 2009.

WERNECK, Jurema. O aborto (ainda) é uma luta feminista? desafios pelo direito ao aborto no Brasil e na América Latina. In: TORNQUIST, Carmen Susana [et al.]. *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009. Disponível em:  
<[http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/livros\\_eletronicos/10102014-024850leiturasvol1.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/livros_eletronicos/10102014-024850leiturasvol1.pdf)>

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensaios*. Tradução de: Javier Sáez e Paco Vidarte. Barcelona/Madrid: Egales, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.



XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

YOUNG, Fernanda. *O pau*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul.-dez., 2009.

### **Outros sites consultados:**

A HISTÓRIA e as lembranças da gaúcha precursora do feminismo no Brasil. Caderno Donna, Zero Hora, 3 de jan. 2010. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2010/01/a-historia-e-as-lembrancas-da-gaucha-precursora-do-feminismo-no-brasil-2763236.html>> Acesso em: 14 abr. 2015.

ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Dinah Silveira de Queiroz. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-posse>> Acesso em: 11 dez. 2015.

ACADEMIA Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=13437&sid=273>> Acesso: 23 abr. 2015.

ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Nélida Piñon. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=13474&sid=290>>

ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Nélida Piñon na Presidência. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=8319&sid=290>>

ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Ana Maria Machado. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=135&sid=92>> Acesso em: 12 jan. 2015.

ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Cleonice Berardinelli. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=14963&sid=973>> Acesso em: 12 jan. 2015.

ACADEMIA Brasileira de Letras. Discurso de posse de Rosiska Darcy de Oliveira. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=14963&sid=973>> Acesso em: 12 jan. 2015.

CULTURA do estupro e slut shaming. Disponível em:

<<http://blogueirasfeministas.com/2012/10/cultura-do-estupro-e-slut-shaming/>> Acesso em: 24 jul. 2015.

EM ENTREVISTA, Ziraldo critica Fernanda Montenegro por papel homossexual em novela 'Babilônia'. Disponível em:

<[http://www.brasilpost.com.br/2015/05/04/ziraldo-preconceito\\_n\\_7209096.html](http://www.brasilpost.com.br/2015/05/04/ziraldo-preconceito_n_7209096.html)> Acesso em: 21 de out. 2015.

ENTREVISTA. Dois rios. Disponível em:

<[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=283&id\\_entrevista=32](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=283&id_entrevista=32)> Acesso em: 18 mai. 2015.

ENTREVISTA Lélia Gonzalez. Jornal do MNU, n. 19, p. 8-9, mai.-jun.-jul., de 1991.

Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/wp-content/uploads/2013/07/entrevista-lelia-mnu.pdf>> Acesso em: 12 mar. 2015.

EU não sou uma mulher. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afroamericanos/sojourner-truth/22661-e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth>> Acesso em: 17 de nov. 2015.

ESCRITORA musa da Flip aprendeu português para o evento. Disponível em:

<<http://tvuol.uol.com.br/video/escritora-musa-da-flip-aprendeu-portugues-para-o-evento-0402CD1C3462E4A94326/>> Acesso em: 11 dez. 2015.

FLIP. Página oficial do evento. Disponível em:

<<http://www.flip.org.br/flip2015.php>> Acesso em: 20 mai. 2015.

FOLGUEIRA. Laura. Em defesa de uma festa literária inclusiva. 16 jul. 2014.

Disponível em: <[http://www.brasilpost.com.br/laura-folgueira/flip-mulheres\\_b\\_5592363.html](http://www.brasilpost.com.br/laura-folgueira/flip-mulheres_b_5592363.html)> Acesso em: 20 mai. 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O ethos de Rachel. Disponível em:

<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-ethos-rachel/>> Acesso em: 6 dez. 2015.

JUDITH Butler: 'ensino de gênero nas escolas deveria ser obrigatório'. 11 set. 2015.

Disponível em:

<<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/41595/judith+butler+ensino+de+genero+nas+escolas+deveria+ser+obrigatorio.shtml>> Acesso em: 9 nov. 2015.

LEI N. 11.261, de 30 de dezembro de 2005. In: PRESIDÊNCIA da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos [2005]. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Lei/L11261.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11261.htm)>  
Acesso em 2 de dez. 2015.

MEU coração de pedra-pomes. <http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/meu-coracao-de-pedra-pomes.html>> Acesso em: 11 dez. 2015.

MUSA da Flip seduz com poesia e sotaque lusitano. Disponível em:  
<<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/2015/noticia/2015/07/matilde-campilho-musa-da-flip-seduz-com-poesia-e-sotaque-lusitano.html>> Acesso em: 11 dez. 2015.

NÉLIDA Piñon: um coração andarilho. Entrevista realizada por Carlos Haag em setembro de 2010. Disponível em:  
<<http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/02/n%C3%A9lida-pi%C3%B1on-um-cora%C3%A7%C3%A3o-andarilho/>> Acesso em: 17 mai. 2015.

NÃO é Sensacionalista: vereadores de Campinas (SP) aprovam “moção de repúdio” a Simone de Beauvoir. 30 out. 2015. Disponível em:  
<<http://www.revistaforum.com.br/blog/2015/10/nao-e-sensacionalista-vereadores-de-campinas-sp-approvam-mocao-de-repudio-a-simone-de-beauvoir/>>  
Acesso em 11 de nov. 2015.

POETA portuguesa que conquistou a Flip diz que não quer ser chamada de musa. Disponível em:  
<<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/07/03/poeta-portuguesa-que-conquistou-a-flip-diz-que-nao-quer-ser-chamada-de-musa.htm#fotoNav=11>> Acesso em: 11 dez. 2015.

PROMOTOR causa polêmica ao dizer que mulher nasce baranga francesa. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/10/promotor-causa-polemica-ao-dizer-que-mulher-nasce-baranga-francesa.html>> Acesso em 11 de nov. 2015.

TATIANA Salem Levy explora os meandros da memória em *Paraíso*. Disponível em:  
<<http://globotv.globo.com/globo-news/globo-news-literatura/v/literatura-tatiana-salem-levy-explora-os-meandros-da-memoria-em-paraíso/3884249/>> Acesso em: 18 mai. 2015.

TATIANA Salem Levy lança romance feito de ilhas e silêncios. Disponível em:  
<<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/11/21/1062/>> Acesso em: 18 mai. 2015.

UM bem precioso. Entrevista com Beatriz Preciado. 24 fev. 2011. Disponível em:  
<<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/40931-um-bem-precioso-entrevista-com-beatriz-preciado>> Acesso em: 11 dez. 2015.

Lei nº 9.263, de 13 de novembro de 1996, Artigo 10, Parágrafos I e II. Disponível em: <[http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/legislacao/mulher\\_outros\\_direitos.php](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/legislacao/mulher_outros_direitos.php)> Acesso em: 24 jul. 2015.

LAQUEADURA. Disponível em: <<http://drauziovarella.com.br/mulher-2/laqueadura/>> Acesso em: 24 jul. 2015.

Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm)> Acesso em: 24 jul. 2015.

A REJEIÇÃO em estado bruto. Entrevista com Natália Nami. Rocco, 11 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-rejeicao-em-estado-bruto/>> Acesso em: 30 jun. 2014.

SOBRE pensar antes de postar e slut shaming na internet. Disponível em: <<http://www.revistacapitolina.com.br/sobre-pensar-antes-de-postar-e-slut-shaming-na-internet/>> Acesso em: 11 dez. 2015.

UM coração clandestino. [entrevista] Por Luciano Trigo. 25 set. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/09/>>

QUEM somos. Disponível em: <<http://www.editoramalagueta.com.br/editora3/index.php/2012-10-31-19-53-36/quem-somos.html>> Acesso em: 19 mai. 2015.

QUEM somos. Disponível em: <http://www.escrevaseulivro.com.br/escreva3/quem-somos/laura-bacellar.html#sthash.80MNaSOC.dpuf> Acesso em: 29 mai. 2015.

OS PRIMEIROS livros gay numa Bienal do Livro. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/carol-bensimon.html>> Acesso em: 16 jun. 2015.

NOVA aposta da literatura. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/diversao/literatura/nova-aposta-da-literatura-carol-bensimon-nao-ve-diferencas-entre-tramas-gays-e-heteros/>> Acesso em: 11 dez. 2015

CAROL Bensimon (entrevista). Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/carol-bensimon.html>> Acesso em: 16 jun. 2015.

LICENÇA parental para além da licença maternidade. Disponível em: <<http://www.cut.org.br/artigos/licenca-parental-para-alem-da-licenca-maternidade/>> Acesso em: 11 dez. 2015.

INSTITUTO Papai. Disponível em:

O MOVIMENTO das antifeministas. Disponível em:

<[http://www.istoe.com.br/reportagens/376787\\_O+MOVIMENTO+DAS+ANTI+FE+MINISTAS](http://www.istoe.com.br/reportagens/376787_O+MOVIMENTO+DAS+ANTI+FE+MINISTAS)> Acesso em: 17 out. 2014.

NÃO devemos nada ao feminismo. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/29978-nao-devemos-nada-ao-feminismo.shtml>> Acesso em: 17 out. 2014.