

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ADRIELLE DOS SANTOS BERGAMASCO

MULHERES POR MULHERES:
A REPRESENTAÇÃO DO AMOR, DO CORPO E DA
SEXUALIDADE NAS IDENTIDADES FEMININAS DA COLEÇÃO
***AMORES EXTREMOS* – ED. RECORD**

MARINGÁ - PR

2016

ADRIELLE DOS SANTOS BERGAMASCO

**MULHERES POR MULHERES:
A REPRESENTAÇÃO DO AMOR, DO CORPO E DA
SEXUALIDADE NAS IDENTIDADES FEMININAS DA COLEÇÃO
AMORES EXTREMOS – ED. RECORD**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin

MARINGÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR., Brasil)

B493m Bergamasco, Adrielle dos Santos
Mulheres por mulheres : a representação do amor,
do corpo e da sexualidade nas identidades femininas da
coleção Amores extremos - Ed. Record / Adrielle dos
Santos Bergamasco. -- Maringá, 2016.
129 f. : il., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

1. Mulheres escritoras - Literatura
contemporânea. 2. Personagem feminina - Literatura
contemporânea. 3. Mulheres na literatura. 4.
Mulheres - Identidades e representação - Literária.
5. Sexualidade. 6. Coleção Amores extremos - Análise
Literária. I. Zolin, Lúcia Osana, orient. II.
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDD 21.ed.809.89

ECSL-003219

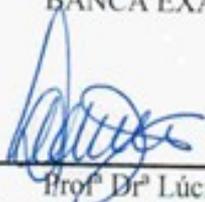
ADRIELLE DOS SANTOS BERGAMASCO

MULHERES POR MULHERES: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR, DO CORPO E DA SEXUALIDADE NAS IDENTIDADES FEMININAS DA COLEÇÃO AMORES EXTREMOS – ED RECORD

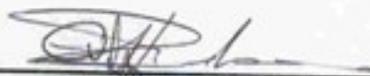
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovado em **22 de julho de 2016**.

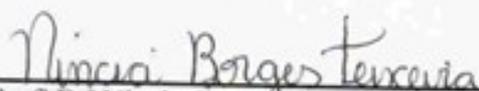
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Lúcia Osana Zolin
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr.ª Evely Vânia Libanori
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO/ Guarapuava-PR

*À minha querida avó Elzira, pelos vínculos afetivos tecidos
ao me ensinar valores imprescindíveis durante toda vida e
me encantar com o mundo maravilhoso da Literatura.*

A todas as mulheres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a fé, a força e as oportunidades que Deus têm me dado, sem as quais eu não faria coisa alguma na vida.

À minha família, sobretudo, aos meus pais, Maria Gilma dos Santos, por compreender minha dedicação exclusiva e pela preocupação comigo durante o mestrado e Hélio Bergamasco, pelo apoio, incentivo, carinho e parceria de sempre, estímulos suficientes para que eu chegasse até aqui; À minha prima Fernanda Rodrigues, pelo interesse no meu trabalho e pela torcida em me ver caminhando com ele e minha avó Elzira Bergamaschi, por todo zelo, atenção e carinho, sentimentos mútuos na nossa amizade. Agradeço também ao Pingo e ao Bolinha pela amizade sincera e pela companhia que tornaram divertidos e melhores meus dias mais solitários de estudo.

Um agradecimento especial a Silvio Torres, por compartilhar cada segundo de tempo vivido, pelos sorrisos dos bons momentos, pela compreensão e paciência nas dificuldades e no cansaço e pelas vezes que acreditou mais em mim do que eu mesma. Também isso eu chamo de amor.

Não posso deixar de lembrar das amizades iniciadas, há alguns anos, na faculdade. À Luana Vitoriano e Viviane Notari, por dividir as angústias e as alegrias que temos em comum, bem além do universo acadêmico e à Adriana Ferraresi e Giordana Ticianel, por cada momento precioso que vivemos, pela relação de cumplicidade e companheirismo que cresce diariamente e por cada detalhe de uma amizade que nunca conseguirá ser expressa no tamanho desse parágrafo.

Agradeço aos professores que me impulsionaram a trilhar o caminho dos Estudos Literários, Alexandre Flory, Milton Hermes Rodrigues, Clarice Zamonaro, Marisa Corrêa e, especialmente, a Lúcia Zolin, minha querida orientadora, por ter acreditado no meu trabalho, me acolhido e por toda admiração e dedicação pela literatura de autoria feminina brasileira, que tanto tem me inspirado também.

Com carinho, agradeço às professoras Nírcia Teixeira e Evely Libanori por participarem da minha qualificação e contribuírem com suas considerações enriquecedoras para dissertação.

Agradeço também aos colegas do grupo de pesquisa em literatura de autoria feminina brasileira (LAFEB), em especial à Lígia Neves, pelo apoio técnico na utilização do programa de software envolvido nas nossas pesquisas, assim como na revisão da dissertação e à Gabriela Tofanelo, pela ótima companhia, pelo compartilhamento de idéias e pelas várias caronas nessa jornada de estudos.

Enfim, minha gratidão à Deise Cury Silva e Wagner da Silva por me auxiliarem financeiramente com a impressão da dissertação e ao CNPQ, por oferecer subsídios que viabilizassem essa pesquisa.

*Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser
e o sabor-a-ti é abstrato como o instante.
é também com o corpo todo que
pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo,
eu corpo-a-corpo comigo mesma.
Não se compreende música: ouve-se.
Ouve-me então com teu corpo inteiro.
Quando vieres a me ler perguntarás
por que não me restrinjo à pintura e às minhas
exposições, já que escrevo tosco e sem ordem.
É que agora sinto necessidade de palavras -
e é novo para mim o que escrevo porque
minha verdadeira palavra foi até agora intocada.
A palavra é a minha quarta dimensão.*

*Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas
do que é passível de fazer sentido.
Eu não: quero é uma verdade inventada.*

*O que te escrevo não vem de manso, subindo aos poucos até
um auge para depois ir morrendo de manso.
Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa.*

(Clarice Lispector)

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa, de caráter bibliográfico-qualitativo, é analisar o modo de representação do amor, do corpo e da sexualidade na trajetória das personagens femininas que compõem a coleção *Amores extremos*, composta por sete romances escritos por escritoras brasileiras, publicada pela editora Record, entre os anos de 2001 a 2003. De modo mais específico, trata-se de investigar quais são as escolhas que as escritoras contemporâneas fazem ao construir suas personagens, se incluem minorias estigmatizadas ou se mantêm as representações que tradicionalmente povoam os romances, em geral, que muitas vezes reduplicam os padrões da sociedade patriarcal-dominante. A pesquisa se justifica por dar continuidade a outros estudos feitos anteriormente que tratam da representação da mulher na literatura (de autoria feminina) e por contribuir para os estudos literários acerca dessa temática. Tomando como base a análise literária, ela foi fundamentada na Crítica literária feminista e em teorias afins, como as de Pierre Bourdieu, Alain Touraine, Judith Butler, Regina Dalcastagnè, Elódia Xavier, dentre outras. Como resultados, pode-se dizer que a literatura de autoria feminina contemporânea, de fato, representa a(s) identidade(s) feminina(s), de forma diferente da(s) representada(s) tradicionalmente, ao propor uma pluralidade de novas formas identitárias e conferir um olhar diferenciado, calcado no pensamento feminista, às questões de gênero e às relações estabelecidas entre eles. Também compreende a sexualidade feminina de forma espontânea, constituindo representações mais íntimas, expressivas e mais próximas daquelas experimentadas na realidade extraliterária, ao conceder voz às próprias mulheres para viver sua sexualidade. Nesse sentido, as mulheres representadas por essa literatura são livres, autônomas, libertárias e atrizes de suas próprias vidas, agindo com consciência e responsabilidade de seus atos, evidenciando assim, a relevância dessa literatura para uma representação feminina mais coerente com o modo de ser e de estar da mulher na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina contemporânea; Personagem feminina; Identidades; Representação; Sexualidade; Coleção *Amores extremos*.

ABSTRACT

The aim of this research, of bibliographic and qualitative character, is to analyze the love mode of representation, the body and sexuality in the trajectory of female characters that make up the series *Amores extremos*, composed of seven novels written by Brazilian writers, published by publisher Record, between the years 2001 to 2003. It is more specifically to investigate what are the choices that contemporary writers make when building their characters, include stigmatized minorities or remains the representations that traditionally populate the novels in overall, often reduplicate the standards of patriarchal-dominant society. The research is justified by continuing other studies previously dealing with women's representation in the literature (for female authors) and to contribute to literary studies on this theme. Based on the literary analysis, it was based on feminist literary criticism and related theories, such as Pierre Bourdieu, Alain Touraine, Judith Butler, Regina Dalcastagnè, Elódia Xavier, among others. As a result, it can be said that the literature of contemporary female authors, in fact represent the female identity (s), differently from the one (s) traditionally represented, by proposing a plurality of new identity forms and give a different look, based on feminist thought, to gender issues and the relations between them. It also includes spontaneously female sexuality, being more intimate, expressive representations and closer to those experienced in extraliterary reality, by giving voice to the women themselves to live their sexuality. In this sense, women represented by this literature are free, independent, libertarian and actresses of their own lives, acting with awareness and responsibility for their actions, thus demonstrating the relevance of this literature for a more coherent representation of women in the way of being of women in contemporary society.

Keywords: contemporary female authors of Literature; female Character; Identities; Representation; Sexuality; *Amores extremos* Book Series.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: A caracterização da literatura de autoria feminina no século XXI	32
Tabela 2: Sexo das personagens	44
Tabela 3: Posição na narrativa e sexo das personagens	45
Tabela 4: Faixa etária das personagens	47
Tabela 5: Cor das personagens	48
Tabela 6: Cor da personagem e grau de escolaridade	49
Tabela 7: Cor da personagem e estrato social	50
Tabela 8: Religião das personagens	52
Tabela 9: Grau de escolaridade das personagens	53
Tabela 10: Grau de escolaridade e sexo das personagens	54
Tabela 11: Estrato social das personagens	55
Tabela 12: Temática(s) do romance	57
Tabela 13: Como a temática é desenvolvida	60
Tabela 14: Sexo das personagens e orientação sexual	66
Tabela 15: Com quem a personagem faz sexo?	67
Tabela 16: Os sentimentos das personagens em relação à própria sexualidade	69
Tabela 17: A personagem tem filhos?	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: PRÁTICAS DE SUBVERSÃO	18
1.1 Da sombra à luz: o percurso da literatura de autoria feminina no decorrer do século XX	20
1.2 O “estado da arte”: a literatura de autoria feminina contemporânea recente	29
CAPÍTULO 2: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES	40
2.1 Entre o centro e as margens: personagens de romances contemporâneos de autoria feminina	42
2.1.1 O sexo das personagens e a posição na narrativa: um novo lugar de fala	42
2.1.2 Faixa etária, cor e religião das personagens: dados recorrentes.....	47
2.1.3 Grau de escolaridade e estrato social das personagens: entre a realidade e a idealização	53
2.1.4 Temáticas e lugares do romance: o reflexo da contemporaneidade	56
2.1.5 Refletindo sobre os resultados.....	61
2.2 A sexualidade feminina como tema central: questões de gênero na literatura de autoria feminina contemporânea	63
CAPÍTULO 3: COLEÇÃO AMORES EXTREMOS: AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE FEMININA.....	72
3.1 Sexualidade & objetificação: <i>Para sempre</i> e <i>O pintor que escrevia</i>	74

3.2 Sexualidade & subjetificação: <i>Solo feminino</i> e <i>Obsceno abandono</i>	83
3.3 Sexualidade & subversão: <i>Através do vidro</i> e <i>Estrela nua</i>	94
3.4 Sexualidade, repreensão & resistência: <i>Recados da lua</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116
ANEXO	123

INTRODUÇÃO

Em meio aos muitos sentidos que a palavra “representação” pode instaurar, um deles, como afirma Kathryn Woodward é o de que “a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos” (WOODWARD, 2009, p. 17). Esses sistemas simbólicos, por sua vez, “fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (WOODWARD, 2009, p. 19).

Considerando a literatura enquanto instrumento artístico que refrata a organização e as relações entre indivíduos das sociedades, ela se firma como um importante local de prática dessas representações, as quais produzem os sistemas simbólicos e marcam seus significados. Assim, as representações identitárias construídas na literatura de autoria feminina contemporânea e as relações desenvolvidas entre elas, ocupam além dessa função, a de posicionar a mulher enquanto sujeito discursivo que veicula uma ideologia silenciada historicamente pela cultura patriarcal dominante na sociedade, quer seja pelo uso de práticas de denúncia, de crítica ou de questionamentos, quer seja pelas práticas de subversão, de resistência e de intervenção transcorridas no interior de tais produções literárias. Nesse contexto, como afirma Sandra Almeida (2006, p. 195), “a preocupação com as especificidades culturais, históricas e políticas é parte integrante de várias narrativas de escritoras contemporâneas nas quais as personagens femininas são apresentadas através de experiências múltiplas”, o que torna essa produção literária um amplo e instigante objeto de estudo.

Assim, esse trabalho objetiva investigar como ocorrem a construção e a representação das identidades femininas na literatura de autoria feminina contemporânea e como se desenvolvem as relações entre os gêneros para a constituição dessas identidades. Também se propõe estudar de que forma são abordadas as questões que envolvem a representação do amor, do corpo e da sexualidade feminina no *corpus* selecionado para essa pesquisa, qual seja, os sete romances que compõem a coleção *Amores extremos*, publicados pela Editora Record, entre 2001 e 2003: *Para sempre – Amor e tempo* (2001), de Ana Maria Machado, *Através do vidro – Amor e*

desejo (2001), de Heloisa Seixas, *Recados da lua – Amor e romantismo* (2001), de Helena Jobim, *Solo feminino – Amor e desacerto* (2002), de Livia Garcia-Roza, *Obsceno Abandono – Amor e perda* (2002), de Marilene Felinto, *O pintor que escrevia – Amor e pecado* (2003), de Leticia Wierzchowski e *Estrela nua – Amor e sedução* (2003), de Maria Adelaide Amaral.

Dessa forma, essa pesquisa se justifica por dar continuidade a outros estudos que se preocupam em analisar as escolhas que as escritoras brasileiras contemporâneas fazem ao construir suas personagens, se essas escolhas são inclusivas ou não no sentido de representarem minorias sociais e/ou grupos marginalizados na suas produções literárias. É o caso do projeto de pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, coordenado pela Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin, na Universidade Estadual de Maringá, do qual participamos com o projeto de iniciação científica “As escolhas da escritora brasileira contemporânea - parte I”, entre agosto de 2012 e julho de 2013, e ao qual se liga a presente dissertação. Ademais, esse estudo acresce, com suas considerações, possíveis contribuições para a área dos estudos literários que tomam a representação da mulher, bem como sua sexualidade, como tema central de seus interesses.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa foi de caráter bibliográfico-qualitativo, compreendendo pesquisa, estudo, revisão e exploração de teorias pertinentes à análise. Para tanto, o aporte teórico foi embasado na perspectiva da crítica literária feminista e articulado a outras áreas quando necessário. Também foram empregadas fundamentações sobre gênero, identidade, sexualidade e representação do corpo. Assim, as teorias de estudiosos/as como Pierre Bourdieu, Alain Touraine, Judith Butler, dentre outros, bem como as reflexões de pesquisadores/as como Elódia Xavier, Rita Schmidt, Regina Dalcastagnè, Cecil Zinani, Níncia Teixeira e Lúcia Zolin serviram de suporte para o desenvolvimento da pesquisa.

Em relação à organização estrutural, essa pesquisa foi dividida em três capítulos que compreendem desde um resgate de algumas das produções literárias escritas por mulheres nos séculos passados, bem como uma discussão sobre o modo como elas foram construídas em seu dado contexto, até a análise das representações identitárias e das relações entre os gêneros, construídas pela literatura de autoria feminina contemporânea.

Assim, o primeiro capítulo se debruça em torno de como a produção literária de autoria feminina relacionada com o movimento feminista tem acarretado a subversão dos padrões sociais impostos pelo patriarcalismo. Dessa maneira, recupera as fases que constituíram e que acompanharam o desenvolvimento da literatura de autoria feminina brasileira, no século XX, discutindo como essa produção interfere nas representações tradicionalmente feitas sobre a mulher na literatura de até então e também aborda os estudos que deram nome à crítica literária feminista, responsável por institucionalizar os estudos sobre a mulher no meio acadêmico já no final do século passado. Também coloca em pauta as discussões atuais sobre a literatura de autoria feminina, fazendo um levantamento das principais considerações de críticos/as a respeito do estado atual dessa literatura no cenário contemporâneo.

Já, o segundo capítulo se encaminha por apresentar os resultados do já referido projeto de estudo “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, coordenado pela Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin, preocupado em analisar as escolhas das escritoras ao construir suas personagens, ou seja, a forma como elas são representadas nos romances publicados pelas três maiores editoras brasileiras atuais, a Rocco, a Record e a Companhia das Letras, entre os anos de 2002 a 2014. Assim, a primeira parte desse capítulo foi subdividida em cinco tópicos que se empenham em demonstrar os resultados mais relevantes da pesquisa, dentre eles, os relacionados ao sexo das personagens representadas, à posição que ocupam na narrativa, além da faixa etária, da cor, da religião, do grau de escolaridade, do estrato social, das temáticas abordadas, dentre outros. A segunda parte, portanto, foi responsável por discorrer e problematizar sobre a representação da sexualidade feminina e das questões de gênero que envolvem as narrativas que constituem o *corpus* da pesquisa, dando início às discussões sobre a coleção *Amores extremos*, objeto de estudo do terceiro capítulo.

O terceiro e último capítulo foi dedicado a investigar cada obra da coleção *Amores extremos*, quanto à construção das identidades das personagens que as constituem. Assim, foram analisadas de que forma ocorrem as representações instauradas nos sete romances sobre as relações que envolvem o amor, o corpo e a sexualidade, principalmente a feminina, bem como o modo em que as questões entre os gêneros são desenvolvidas. Para realizar tal análise, o capítulo também foi subdividido em quatro partes que tratam da sexualidade relacionada à objetificação, à subjetificação,

à subversão e à repreensão e resistência, respectivamente, propostas como práticas que são realizadas nos romances.

Por fim, seguem as considerações finais que compreendem as reflexões obtidas pela pesquisa sobre as representações identitárias construídas pela literatura de autoria feminina contemporânea, de modo especial, pela coleção *Amores extremos*, e de que forma elas são articuladas com o cenário social contemporâneo.

CAPÍTULO 1

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: PRÁTICAS DE SUBVERSÃO

Todos estão ou estamos angustiados ou militarmente estimulados a contar passados silenciados, postergados ou, no melhor dos casos, todos nós estão ou estamos angustiados ou estimulados pela necessidade de proceder à revisão da memória ou das memórias – individuais e coletivas – herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido. (ACHUGAR, 2006, p. 206).

Muito se tem discutido sobre como se configura a literatura de autoria feminina e qual o papel que ela ocupa dentro e fora do meio acadêmico. No entanto, muitas dessas discussões são ainda vistas com desconfiança, consideradas laterais e/ou menos importantes do que aquelas que se debruçam sobre a chamada literatura com “L” maiúsculo, aquela que não tem sexo. Ainda são necessárias outras e novas problematizações que permitam visualizar e valorizar o cenário atual dessa escrita.

A compreensão do processo histórico pelo qual a literatura de autoria feminina passou se torna extremamente relevante para se compreender hoje os rumos que ela está tomando: se reproduz o discurso tradicional, de cunho patriarcal, ou se rompe com essas representações das relações de gênero. Essa percepção é indispensável para que a visão sobre a literatura de autoria feminina se desvincilhe das amarras às quais fora submetida ao longo dos tempos, responsáveis por lhe reservar um espaço inferiorizado na cena literária.

A primeira fase da literatura de autoria feminina no Brasil, por exemplo, chamada de “feminina”, nos termos da estudiosa Elaine Showalter, apesar de ter um caráter de imitação e de reduplicação do sistema patriarcal da época, pode ser considerada subversiva, na medida em que rompe com uma tradição literária engendrada exclusivamente por escritores homens, desde seu início até o século XIX no Brasil. Assim, o registro das poucas escritoras que, em alguma medida, se fizeram

notáveis entre meados do século XIX até meados do XX, por si, já aponta para práticas subversivas; trata-se sim de um avanço, ainda que suas obras não fossem lá muito inovadoras em termos de representação das relações de gênero, já que tendiam a reduplicar os padrões de superioridade masculina e de objetificação feminina. Seja como for, tais pioneiras desbravaram um caminho que parecia impenetrável e, a partir daquele momento, aquele solo não era mais terreno para uma expedição só.

Já a segunda e a terceira fases da literatura de autoria feminina brasileira, conforme sistematizada por Elódia Xavier (1999), baseada na classificação de Showalter, podem ser consideradas plenamente subversivas ao se atentar para o modo como os temas e as personagens são construídas.

A chamada fase “feminista”, a segunda dessa trajetória, começou a se desenvolver entre o final do século XIX e o início do XX e trouxe à literatura uma ruptura significativa com questionamentos e insatisfações nas relações de gênero até então firmadas sobre o domínio patriarcal. Essa fase revelou inúmeras escritoras que qualificaram ainda mais o trabalho literário autoral feminino com inovações estéticas, linguísticas e reflexivas, o que é agregado mais ainda pela terceira fase da literatura de autoria feminina brasileira, a fase “fêmea”.

Esse novo período da literatura de autoria feminina, iniciado por volta de 1970 veio consolidar indubitavelmente a inserção da mulher nos domínios da arte literária. Valendo-se de uma pluralidade de temáticas e de personagens construídos de múltiplas maneiras, na fase fêmea, as escritoras colocam em cena outras problematizações que vão além das reivindicações de igualdade nas relações de gênero na sociedade; tais questões, tão debatidas e necessárias nas fases anteriores, vão perdendo importância e força. Trata-se, agora, de representar outras formas de organização familiar e de identidades de gênero, outros espaços, além do doméstico, outras formas e motivações de deslocamentos, outras práticas e posturas, enfim, que apontam para a superação do sistema patriarcal e da dominação masculina. Além disso, a literatura de autoria feminina abarca ainda a representação e problematização de outros segmentos sociais, de marginalizados e de minorias, sempre desfavorecidos e/ou ignorados pela ideologia dominante e pela literatura canônica, sejam marcados por questões étnicas, religiosas, sexuais, entre outras. É o que veremos mais adiante quando trataremos dos resultados da pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?” encabeçado pela Prof^a. Dr^a. Lúcia Zolin e por pesquisadoras do GELBC (Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea) com o intuito de investigar quais as

escolhas feitas pelas escritoras brasileiras contemporâneas ao construir suas personagens, se essas escolhas são inclusivas ou não e como a/s identidade/s feminina/s é/são representada/s por essas obras, reduplicando os padrões tradicionais ousubvertendo as questõesdesenvolvidas nesse âmbito.

Assim, para se compreender melhor este cenário plural da literatura de autoria feminina e o que ele representa na contemporaneidade, faz-se necessário compreender de forma mais delineada as relações de força estabelecidas no trajeto que essa literatura percorreu no decorrer do século XX, bem como sua expressividadeem cada um dos períodos em questão.

1.1 Da sombra à luz: o percurso da literatura de autoria feminina no decorrer do século XX

De acordo com Elódia Xavier (1999), no ensaio *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*,

[...] a constatação da existência da autoria feminina configurando uma produção literária, que se estende do século passado até hoje, nos instiga a apontar os rumos desta trajetória, enfatizando, concomitantemente, as marcas do percurso. [Assim,] são três as etapas apontadas por Elaine Showalter no percurso literário que compreende as obras de autoria feminina entre 1840 até por volta de 1960, tendo a cultura dominante como referencial. A primeira, que ela chama de “feminine”, é uma etapa prolongada e se caracteriza pela imitação, a segunda, uma espécie de ruptura, denominada “feminist” e, por último, a fase da autodescoberta,[...] a que dá o nome de “female”. (XAVIER, 1999, p. 1).

A literatura de autoria feminina caminhou junto com o desenvolvimento do feminismo, entendido aqui como um movimento político e ideológico que busca ampliar e assegurar os direitos da mulher nas práticas sociais. No Brasil, o feminismo e as quatro ondas que o alavancaram correspondem às seguintes datas aproximadas: 1830 (1ª onda), com a reivindicação dos direitos básicos como ler e escrever, 1870 (2ª onda), com a luta pela cidadania feminina e o levantamento da bandeira do direito ao voto, da igualdade de direito à educação e ao trabalho profissional, início do século XX (3ª onda), com um movimento mais organizado e o feminismo fragmentado com interesses

próprios e particulares de cada grupo e década de 1970 em diante (4ª onda), com outras discussões acerca da sexualidade e do direito de fazer escolhas.

As fases da escrita literária das mulheres acompanharam as ondas do movimento feminista, que contribuiu grandemente não só para firmar a ideologia dos direitos iguais entre os gêneros, como também para quebrar a hegemonia dominante masculina, proporcionando ao mundo e aos leitores uma visão diferente daquela considerada superior e inquestionável, como a do jornalista e escritor João do Rio, em seu artigo “*Feminismo activo*” (1911):

Eu sempre tive pelas senhoras que fazem literatura – um atemorado respeito. As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a *femme de lettres* deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, as relações passam à calamidade. [...] Por que escrevem essas senhoras? Ninguém o soube, ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham nada mais o que fazer, como a Duquesa de Dino. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem [...]. (JOÃO DO RIO, 1911, apud XAVIER, 1999, P.19, grifo do autor).

Se posicionamentos críticos como esses que regeram, por muito tempo, (e ainda regem em certa medida) o pensamento da sociedade, que excluía as mulheres de atividades tidas como “sérias” e complicadas demais para o sexo feminino, como a arte de escrever, eles, ao mesmo tempo, também impulsionaram, de certa forma, essas mesmas vítimas a desafiar tais padrões impostos com uma escrita considerada subversiva e questionadora do *status quo*.

Segundo Zolin (2009), documentos como *Some reflection upon marriage*¹ (1730) de Mary Astell, e *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*² (1791) de Marie Olympe Gouges, que questionam o sistema de base patriarcal e defendem a igualdade de direitos, já indicam o início do feminismo nos países europeus, mas não de forma organizada ainda.

Somente em meados do século XIX, o feminismo tomou forma nos Estados Unidos e na Inglaterra, quando, em 1840, as americanas Elizabeth Stanton, Susan Anthony e Lucy Stone começaram a liderar a luta pelos direitos das mulheres e criaram associações que reivindicavam principalmente o voto feminino e a igualdade política e legislativa.

¹Algumas reflexões sobre o casamento (tradução nossa).

²Declaração dos direitos da mulher e da cidadã (tradução nossa).

No Brasil, a chamada primeira onda do feminismo também ocorreu nesse período. Em 1832, a republicana e abolicionista Nísia Floresta escreveu *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, que discutia e reivindicava os direitos básicos da mulher. Mas esse foi apenas um marco em meio a esse período histórico, pois não há muitos registros de outros questionamentos feitos pelas mulheres da época. Isso se explica talvez porque até elas ainda não acreditavam que seria possível uma grande mudança na sociedade, haja vista a história de opressão e silenciamento de suas vozes, as condições desfavoráveis para tal feito e, ainda, o não letramento da maioria das mulheres.

Após esse primeiro impulso do feminismo nos países europeus e americanos, algumas escritoras começaram a publicar seus textos literários, utilizando-se de pseudônimos masculinos, como George Eliot (Mary Ann Evans), George Sand (Amandine Aurore Lucile Dupin), dentre outros, segundo afirma Zolin (2009). Outras escritoras, mesmo sem ter atribuído aos seus escritos valor e/ou reconhecimento da crítica, também publicaram, com muito esforço, textos denunciadores da opressão e do silenciamento feminino.

No Brasil, Maria Firmina dos Reis (1825-1917) é um exemplo desse esforço, ao publicar o primeiro romance de autoria feminina brasileira, *Úrsula* (1859), que ainda “[...] reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história [...]” (XAVIER, 1999, p. 1). Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora de uma obra vasta e variada, é também bastante representativa dessa fase de internalização dos valores vigentes e dos papéis sociais de homens e mulheres, embora tenha vivido anos mais tarde. É o que também faz Maria Carolina Nabuco de Araújo (1890-1981) ao publicar *A sucessora* (1934), romance que imita e reproduz os valores opressores e dominantes de uma sociedade essencialmente patriarcal. Para Xavier (1999):

Essas autoras ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira; elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino. (XAVIER, 1999, p. 2).

Elas imitavam as relações existentes no sistema patriarcal, mas faziam em forma de denúncia, porque era o que se podia fazer na época. Eram poucas as mulheres que

conseguiram erguer a voz para tentar subverter a ordem social vigente e tentar impor suas considerações, até porque eram silenciadas e/ou abafadas quando o tentavam.

Concomitante a esse contexto e com a voz feminina ganhando cada vez mais força, surgiram a segunda e a terceira onda do feminismo no Brasil, que ocorreram, respectivamente, por volta de 1870 e no início do século XX. Nesse período, surgiram inúmeros jornais e revistas, o que torna essas fases mais jornalísticas do que literárias (DUARTE, 2003). Ainda, para a autora, mesmo que essa fase tenha revelado mais jornalistas que escritoras, a força das lutas das mulheres, somada à sua organização, alavancou ainda mais o novo cenário social que estava aflorando na época:

Enfim, movida por uma mesma força e um mesmo idealismo, esta imprensa terminou por criar – concretamente – uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual, e por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina. Nas lúcidas palavras de Dulcília Buitoni, tais jornais e revistas tornaram-se um eficaz canal de expressão para as sufocadas vocações literárias das mulheres, tendo exercido ainda uma função “conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer”. (DUARTE, 2003, p. 8).

É em meio a esse contexto que se instaura a próxima fase da literatura de autoria feminina. Permeada por insatisfações e questionamentos sobre os papéis, ainda de base patriarcal, desempenhados em diferentes graus por homens e mulheres, a escrita das mulheres inaugura uma expressiva ruptura nesse meio. Assim, a chamada fase “feminina” dá lugar à fase “feminista”, embora tenha seu sentido também inferiorizado e ainda abafado em meio ao sistema literário.

Lobo (1998) reflete sobre esses termos, atestando que na fase feminista há uma conscientização muito significativa da escritora ao representar as relações entre os gêneros. Essa tomada de consciênciatambém faz parte do princípio da alteridade: “A alteridade da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o outro, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no ‘sério’ mundo acadêmico ou literário” (LOBO, 1998, p. 5). Essa alteridade, portanto, é constituída na medida em que as obras literárias se assumem e se declaram veiculadoras de um discurso representado pela mulher: “A literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social [...]” (LOBO, 1998, p. 6).

É esse papel social representado de forma consciente que começa a se firmar nas produções literárias de autoria feminina no início do século XX. Rachel de Queiroz (1910-2003), por exemplo, cria personagens que representam vários aspectos da condição feminina na sociedade e exibem traços da sua emancipação, seja por questões políticas ou sexuais.

A autora renova [...] principalmente a representação da mulher ao criar personagens que deixam de ser objeto, para se tornarem sujeitos da narrativa. Rachel de Queiroz registra em seu[s] romance[s] [...] o drama dos flagelados e as mais agudas questões sociais de seu tempo. Registra, ainda, o momento em que a presença da mulher no espaço público despontava como realidade, principalmente no sertão nordestino. Suas personagens não temem o enfrentamento e rompem com os estereótipos de delicadeza, submissão e sentimentalismo, então impostos à mulher. (DUARTE, 2011, p. 51-52).

Cecília Meireles (1901-1964), Gilka Machado (1893-1980), Henriqueta Lisboa (1901-1985), Patrícia Galvão (1910-1962), dentre tantas outras, também assumem e representam em seus textos, cada uma a seu modo, posturas críticas em relação ao modo de estar da mulher nas sociedades inspiradas no patriarcalismo.

Outra escritora representativa da fase feminista na literatura de autoria feminina brasileira é Maria Carolina de Jesus (1914-1977), embora seu nome seja constantemente esquecido no âmbito dos estudos literários. Além da condição de mulher em uma sociedade regida por um sistema machista e preconceituoso, a escritora também era negra, pobre e favelada, além de mãe solteira, o que lhe acentuava a posição de inferiorizada. Seu primeiro livro, e também o mais conhecido, *Quarto de despejo – Diário de uma favelada* (1960), narra as dificuldades e agruras de sua vida de catadora de papel e do cotidiano da favela em que morava, representando assim as classes populares. Tinha, sobretudo, consciência do mundo em que vivia e, por meio de uma linguagem simples, marcada, por vezes, pela ultracorreção e/ou por desvios da norma culta, e estrutura textual sem requintes, problematizava questões relacionadas à história, à política, à cultura, à economia brasileiras, além de denunciar as contrariedades dos serviços públicos básicos, como saúde, educação e assistência social, entre outros que lhe eram negados.

Clarice Lispector (1920-1977), uma das mais importantes escritoras da segunda metade do século XX e de toda literatura brasileira, produziu obras ímpares e, segundo Xavier (1999), marcou a transição da fase “feminina” para a fase “feminista” na

literatura brasileira. Autora de uma vasta obra ficcional, Clarice se valia não somente da insatisfação e dos questionamentos acerca da posição ocupada pela mulher na sociedade e nas relações entre os gêneros, mas também adotava uma prática muito mais complexa na sua escrita, um misto de reflexões, teorias filosóficas, psicológicas e existenciais.

A obra de Clarice Lispector rompe com esse estado de coisas, pondo em questão as relações de gênero. Os contos de *Laços de família* (1960), – o próprio título é muito significativo –, tornam visível a repressão sofrida pelas mulheres nas cotidianas práticas sociais. O feminismo já havia desencadeado um processo de conscientização e a narrativa de autoria feminina vai incorporar as questões polêmicas contidas em *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária; ninguém discute o valor estético da obra de Clarice e, no entanto, ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais. O mesmo acontece com a obra de outras tantas autoras desse período que se estende, aproximadamente, até 1990. [...] A narrativa de autoria feminina dessa fase se estrutura em torno das relações de gênero, tornando visíveis as assimetrias sociais [...]. (XAVIER, 1999, p. 2-3).

A autora, ao escrever *A hora da estrela* (1977), cria um narrador homem para contar a história de Macabéa, uma nordestina que vem morar no Rio de Janeiro e vai descobrindo e vivendo as agruras da vida. Segundo Dalcastagnè (2012),

[...] esse narrador é homem porque, como ele mesmo diz, “escritora mulher pode lacrimejar piegas”. Ou seja, já temos acertado [...] que determinados assuntos devem ser reservados ao sexo masculino. [...] O diálogo estabelecido por Lispector, nesse livro, não tem um único interlocutor. [...] A escritora [...] está respondendo àqueles que apontavam sua obra como alienada ou excessivamente hermética e subjetiva. (p. 50-51).

Tem-se, portanto, um narrador que questiona fatores, de cunho existencial, externos ao enredo, encarnando a escritora e/ou atuando como porta-voz de seus questionamentos, relacionados, entre outros fatores, à ética do/a escritor/a, seu comprometimento político-social, sua (in)capacidade de interferir na ordem das coisas; num certo sentido, Clarice põe em cena um narrador angustiado com possíveis funções e alcances da literatura, em um curioso processo metalinguístico que em muito distancia a narrativa das formas romanescas tradicionais. Aí, o narrador não precisaria se manifestar frente a nada ou dar voz àquilo que o escritor quer veicular, pois a organização social e cultural em que este está inserido não oferece meios para sua insatisfação, já que o patriarcado o “favorece”. Pensando no contexto social do período

em que Clarice escreveu *A hora da estrela*, a escritora também aproveitou o momento para denunciar e questionar essa visão que a crítica tinha de sua escrita, mostrando-se até mesmo irônica e sarcástica para falar do modo apenas subjetivo, tal como essa escrita de autoria feminina era vista pela sociedade.

Pode-se dizer que sua escrita é subversiva não somente no que tange às questões estético-formais, mas também em relação aos temas abordados, quebrando com a hegemonia dos mais tradicionais abordados pela literatura canônica e, também pela literatura de autoria feminina. Dessa maneira, abriu um leque de opções para outros questionamentos e outras insatisfações que poderiam ser discutidos na literatura escrita por mulheres, antevendo a próxima fase do movimento feminista.

A quarta onda do feminismo no Brasil iniciou-se por volta de 1970, mesma década em que o país sofria uma grave crise política e social, coroada com a ditadura militar.

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. “Nosso corpo nos pertence” era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. (DUARTE, 2003, p. 14).

As mulheres começaram a se destacar na imprensa e nas artes e a ganhar cada vez mais credibilidade. No campo político, elas passaram a se afiliar a partidos e disputar eleições e conquistaram diversos cargos, como os de prefeita, governadora, ministra e, décadas mais tarde, o cargo mais alto do poder político de um país – o de presidente da República.

Nesse contexto, muitas escritoras marcaram presença no cenário literário, como Nélida Piñon (1937), que participou da redação do *Manifesto dos 1000* contra a censura e a favor da democracia no Brasil, além de ter publicado muitas obras de cunho reflexivo sobre a realidade da época. Também, nesse período, Lygia Fagundes Telles (1923), Clarice Lispector (1920-1977), Sônia Coutinho (1939-2013), Hilda Hilst (1930-2004), Helena Parente Cunha (1929), Marina Colasanti (1937), Lya Luft (1938), dentre outras, destacaram-se no meio literário.

Ainda nessa década, a crítica literária feminista tem seu marco inicial com a publicação da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual Politics* (1970): “[...] a obra suplanta o aspecto puramente literário e, com uma aguçada consciência política, traz à tona discussões acerca da posição secundária ocupada pelas heroínas dos romances de autoria masculina, como também pelas escritoras e críticas literárias” (ZOLIN, 2003, p. 55).

A partir de 1980, o movimento feminista, muito mais organizado e articulado, busca promover a institucionalização dos estudos sobre a mulher no meio acadêmico. Surgem, então, importantes grupos de pesquisa que crescem com suas contribuições nesse meio até hoje, como o *Grupo de Trabalho Mulher na Literatura*, da Anpoll (Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística):

Os pesquisadores que compõem o GT exploram o mundo das mulheres e o colocam como um objeto legítimo de pesquisa, fato antes descartado pela historiografia literária. Comprovadamente foi a linha de pesquisa do GT “A mulher na literatura” que legitimou a proliferação de estudos sobre essa categoria no Brasil. (FONSÊCA, 2011, p. 200).

Outro importante espaço em que as mulheres são vistas como temas centrais de estudo, sobretudo com relação à literatura, são os eventos bianuais da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), criados em 1986, que firmaram os estudos sobre mulher e literatura na comunidade acadêmica.

A partir disso tudo, segundo Schmidt (2002, p. 8), “[...] o trabalho de recuperação de obras relegadas pela tradição crítica tem revelado um número surpreendente de escritoras do século XIX que tiveram acesso à cultura impressa, embora sem acesso à educação formal [...]” e outras que somam uma importante presença na área literária nacional:

[...] obras cujas reedições começam a circular, graças aos esforços de pesquisadoras comprometidas com o resgate de textos silenciados nas histórias literárias, têm suscitado uma série de leituras críticas e trabalhos acadêmicos, permitindo vislumbrar uma nova história da literatura brasileira no século XIX, uma história que se constrói não mais como lugar de consenso em torno de uma identidade referenciada na paternidade cultural, mas como lugar dialógico, aberto às tensões e contradições de uma cultura no plural [...]. (SCHMIDT, 2002, p. 9).

A literatura de autoria feminina começa a conquistar um espaço legítimo como objeto de estudo dentro da área acadêmica nesse período. E, com o mercado editorial interessado cada vez mais em reeditar obras antigas e em publicar as recentes, a produção literária escrita por mulheres cresce significativamente na década de 1990.

Porém, muitas narrativas ainda não conseguiam se desvencilhar do ambiente doméstico e familiar, e refratavam a organização patriarcal da sociedade. Outras, entendidas como subversivas, tentavam construir uma identidade que, embora considerasse o dado biológico, não faziam mais das relações de gênero a origem dos conflitos (XAVIER, 1999).

Adélia Prado (1935) e Lya Luft (1938), por exemplo, propuseram uma nova representação da identidade feminina³ em suas obras publicadas em 1994, *O homem da mão seca* e *A sentinela*, respectivamente, em que representam a família como uma instituição falida e uma fonte geradora de conflitos e repressões. Ambas constroem personagens femininas que se libertam do peso da opressão que as enclausuravam e obtêm sucesso no desfecho das narrativas, triunfando com uma nova identidade.

Outra escritora extremamente representativa dessa fase surgida a partir da década de 1990 foi Conceição Evaristo (1946), que estreou na literatura com obras publicadas na série *Cadernos Negros*, em que discutia outro ponto crucial para as minorias/marginalizados na sociedade contemporânea, a saber, os aspectos étnicos.

Esse novo cenário representado pelas obras literárias de autoria feminina no fim do século XX foi palco para que cada vez mais fossem emergindo escritoras cujas narrativas representavam identidades femininas múltiplas, plurais, heterogêneas.

Assim, o percurso que a literatura de autoria feminina teve no decorrer do século XX, somado aos esforços do movimento feminista, representa muito mais do que simplesmente um espaço predominantemente masculino conquistado por mulheres. Essa literatura questiona, subverte e problematiza os padrões estabelecidos pela hegemonia dominante, sobretudo, a dos homens ocidentais, brancos, heterossexuais, de classe média/alta, que construíram o imaginário das relações entre os gêneros, de modo que o lugar inferior fosse destinado à mulher no âmbito social e privado. Portanto, trata-se de uma literatura que suscita não somente discussões sobre as relações entre os gêneros, mas também outras problematizações, sejam elas sociais, culturais, étnicas,

³Aqui, entende-se por “nova representação da identidade feminina” uma representação que rompe com aquelas consideradas tradicionais, mergulhadas na dominação patriarcal, tendo visto o histórico delas na literatura canônica brasileira.

sexuais, além de muitas outras variantes, as quais afetam os segmentos sociais menos favorecidos, cujas vozes são abafadas e minimizadas frente aos hegemônicos.

1.2 O “estado da arte”: a literatura de autoria feminina contemporânea recente

A literatura de autoria feminina parece ter superado no século XXI a maioria das dificuldades que a impediam de se consolidar no meio literário, sobretudo em função dos preconceitos acerca da autoria – sendo de autoria feminina, seria, conseqüentemente menor, menos importante, sem densidade estético-ideológica. Parece ter superado também não só o cerceamento de seu acesso ao universo das artes literárias, como também os pré-conceitos acerca de sua(des)importância para o desenvolvimento/fortalecimento de comunidades literárias e das representações/construções nelas surgidas, além da falta de representatividade crítica na comunidade acadêmica.

As novas discussões, entretanto, consistem na preocupação de rotular ou de definir a literatura de autoria feminina, sobretudo para a crítica, que tende a situá-la dentro de um contexto pós-feminista, em que "as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das mulheres na construção social dos novos tempos" (DUARTE, 2003, p. 17). A autora também afirma que:

[...] apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que lembremos [...] da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física [e psicológica]. [...] e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. (DUARTE, 2003, p. 17).

Sobre esse novo período, pode-se dizer que ele é herança da própria proposta feita pela literatura de autoria feminina: a de questionar as posições sociais representadas pelas tradicionais relações entre os gêneros, a de falar da luta da mulher por espaço, reconhecimento e igualdade e, sobretudo, a de reformular a identidade feminina na sociedade.

A partir desse contexto surgiram perguntas de como seria e o que caracterizaria uma escrita feminina. Há mais de quatro décadas atrás, Cixous (1975) cunhou o termo

écriture féminine como sendo algo revolucionário porque determinava uma ruptura significativa entre as estruturas tradicionalmente patriarcais de linguagem e de raciocínio masculino. Na atualidade, essa definição ainda se faz válida, mas, pode-se complementar com a idéia de que a escrita feminina contemporânea busca ocupar novos espaços com construções identitárias múltiplas e heterogêneas, propondo representações singulares da identidade feminina que levem em conta suas especificidades. Em torno disso é que as discussões começaram a ser mais acentuadas, o que abriu espaço para abordagens relevantes como o estudo de gênero, dentre outras.

Já é trabalhosa em si a tarefa de caracterizar os aspectos que constituem a literatura de autoria feminina. O trabalho se torna ainda mais árduo e problemático quando as próprias escritoras negam a existência da classificação, afirmando que literatura é literatura, não importando o sexo de quem a produz. Isso se dá, talvez, por medo de ver a importância de seu trabalho minimizada ou tomada como menor, já que é oriundo de um grupo social marginalizado. Nesse contexto, a distinção de autoria levaria a uma segregação dessa produção.

A polêmica é bastante grande em torno da categoria, pois ainda não se compreende, suficientemente, as perspectivas sócio-político-cultural feminina aí embutida. Assim, é ignorado todo o amplo constructo sobre o qual essa produção literária é ancorada, bem como a simbologia que daí emana a partir do posicionamento de um sujeito ideológico, até então posto às margens da literatura e da sociedade.

Nesse contexto, muitas tem sido as discussões no entorno do tema. Uma vasta produção acadêmica como a publicação de artigos, capítulos de livros, livros, revistas especializadas, dissertações de mestrado, teses de doutorados e uma infinidade de eventos que tratam da literatura de autoria feminina evidenciam o interesse da comunidade acadêmica em discutir e reconhecer as especificidades desse universo literário.

Perscrutando essas problematizações, podemos destacar alguns atributos que conferidos na literatura de autoria feminina aí se repetem. No processo de criação, a perspectiva da mulher aponta para certa maneira de olhar e representar o mundo que lhe é exclusiva, porque é oriundo de experiências femininas. É a consciência que o sujeito narrador/demonstrador desempenha seus papéis sociais e seu direito de expressão. Disso conclui-se uma função política, na medida em que as autoras assumem sua posição de mulher, reafirmando sua alteridade. A escrita de autoria feminina, portanto, se inscreve num processo de construção do sujeito muito mais amplo do que se pode

vislumbrar, por exemplo, na literatura canônica, pois agrega valores próprios femininos e as peculiaridades que lhe são singulares.

A reconstrução da categoria “mulher” parece ser mesmo uma das principais preocupações da crítica no entorno da literatura de autoria feminina, já que envolve uma prática política e ideológica capaz de resgatar o passado silenciado das mulheres, trazendo consigo suas condições antropológicas, socioeconômicas e culturais.

Do mesmo modo, a crítica tem situado a literatura de autoria feminina num viés polifônico, à medida que representa uma história dominante, na qual as mulheres foram ignoradas como escritoras e subjugadas como personagens; e, de outro lado, a história silenciada, agora a partir da perspectiva feminina, apontando para a necessidade de redefinição dos papéis ocupados por homens e mulheres.

A literatura produzida por mulheres também é equacionada por por rupturas com a tradicional representação das relações de gênero e identitárias e se apresenta como forma de resistência aos padrões instituídos pela hegemonia masculina dominante. Com isso, problematiza as representações recorrentes em torno da mulher, fazendo emergir representações de identidades plurais, múltiplas e heterogêneas.

A questão estética e a mercadológica também são levadas em conta pela crítica atual. A literatura de autoria feminina tem sido vista como um discurso híbrido, multifacetado, capaz de matizar com outros tons os discursos oficiais. Implica também uma expressiva renovação do mercado editorial, à medida que aí vai se inserindo.

Tratamos de reunir assim algumas das principais referências disponíveis sobre a literatura de autoria feminina nesses primeiros anos do século XXI, a partir das quais tecemos essas considerações:

Tabela 1- Acaracterização da literatura de autoria feminina no século XXI

DEFINIÇÕES/CONSIDERAÇÕES	REFERÊNCIA
<p>“Outro aspecto relevante apontado por Showalter (1994, p. 53) é que a ficção escrita por mulheres constitui um modelo polifônico ‘contendo uma estória ‘dominante’ e uma ‘silenciada’, o que Gilbert e Gubar chamam de ‘palimpsesto’’. Por apresentar esse teor, a escrita feminina impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura das entrelinhas e da interpretação do não dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto – a história silenciada, a qual aponta para a possibilidade de libertação não só da mulher, mas também do homem e da nação, orientando e organizando a estruturação de uma nova realidade, em que os papéis de mulheres e de homens são redefinidos, e o conceito de nação é redimensionado.”</p>	Zinani (2006)
<p>“A literatura produzida pelas mulheres é aquela que envolve o gênero humano, aborda temas universais e que se diferencia por meio do ponto de vista, de temas abordados, de universos criados e, principalmente, do meio social da qual se origina e das condições antropológicas, socioeconômicas e culturais. Em vez de se partir do princípio de que mulheres escrevem diferente dos homens, é necessário que haja a identificação dos elementos que compõem o discurso tecido pelas mulheres. O discurso feminino, então, passa a ser a materialização de formações ideológicas.”</p> <p>“[...] a escrita das mulheres revela que o texto produzido possui elementos de expressão social, o que significa que o modo de produção desse discurso vai determinar suas ideias e comportamento, mesmo que o discurso em questão seja literário.”</p> <p>“A escrita de autoria feminina é um trabalho simbólico, e é portadora de um sujeito da linguagem descentrado, que é afetado por meio da língua e da ideologia. Isso implica dizer que o sujeito discursivo funciona através do inconsciente e pelo aspecto ideológico.”</p> <p>“Atualmente, a literatura feita por mulheres envolve a conquista da</p>	Teixeira (2009)

<p>identidade e da escritura, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura. Superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura escrita por mulheres engaja-se, hoje, num processo de reconstrução da categoria “mulher” enquanto questão de sentido e lugar privilegiado para a reconstrução do feminino e para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante. É nesses termos que esse fazer literário se inscreve, com seu potencial reflexivo, como prática micropolítica”.</p> <p>“A pergunta, tão recorrente na crítica literária, ‘existe uma escrita feminina?’ vem, geralmente, marcada pelo desejo de valorizar uma linguagem que se oporia à política falocêntrica de representação, com sua racionalidade e sua organização hierárquica em torno do significante privilegiado. Outras vezes, a pergunta já contém certa predisposição, antecipando uma afirmativa, pois ela já parte de uma posição formada a priori para argumentar contra o que seria entendido como puro biologismo. Isso é, a imposição de uma categorização sexual à escrita. Não há dúvida de que a questão suscita polêmica, especialmente quando não há uma qualificação ou contextualização da expressão. Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que a expressão “escrita feminina”, tal como é usada hoje, rompe com o sentido atribuído a ela pela crítica literária do século XIX e seus remanescentes nesse século, que a identificava como expressão de uma sensibilidade contemplativa e exacerbada de um sentimentalismo fantasioso.”</p>	
<p>“Trata-se, em sínteses, de a literatura de autoria feminina pós-moderna representar mulheres “possíveis” que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal, como aquela marcada pela fragilidade excessiva e/ou delicadeza, pela santidade ou perversidade extrema, e, por fim, aquela que sinaliza a super-mulher surgida nos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de esposa e de dona-de-casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável.”</p>	Zolin (2009)

<p>“A literatura de autoria feminina brasileira edificada na esteira do projeto narrativo de Clarice Lispector, tomada a partir de seu conjunto, problematiza as expectativas em torno da mulher – sobretudo no que tange a sua ‘obrigação’ de zelar pelo lar, marido e filhos – e lhe expressa a resistência, acenando para novas possibilidades relacionadas a seu modo de estar no mundo.”</p> <p>“Mas parece que, nesse cenário em que vem se constituindo a literatura de autoria feminina brasileira, já se está desenhando representações de mulheres que caminham na contramão da estética da vitimização de que fala Badinter (2005).”</p> <p>“Há que se considerar, então, que a literatura de autoria feminina brasileira, publicada nas últimas décadas, tem trazido à baila uma gama bastante variada de imagens femininas, as quais diferem substancialmente daquelas erigidas sobre os alicerces maniqueístas e reducionistas de ideologias hegemônicas como a patriarcal que, embora em declínio, ainda faz ecos.”</p>	Zolin (2010)
<p>“[...] emergem personagens femininas envoltas em transgressões e construções de identidades plurais para as mulheres. Esta escritura por mãos femininas e as novas representações de mulheres são indicativos de novas histórias na literatura.”</p> <p>“[...] aquelas que por muito tempo foram varridas para o limbo ou estavam debaixo do tapete e agora pela autoria feminina têm visibilidade histórica e identidades múltiplas, desestabilizando assim a dominação masculina.”</p>	Zimmermann (2011)

<p>“Furto-me a dizer que nunca as mulheres escreveram tanto, pois é algo que não pode ser provado. Acredito, mesmo, que elas sempre escreveram muito, e muito. Posso, entanto, afirmar, com segurança, que nunca as mulheres publicaram tanto. O acesso à publicação pode ser comprovado, verificado, visualizado. Basta seguir as publicações que chegaremos à conclusão que a presença de autoras vêm crescendo e se adensando.”</p>	Gens (2013)
<p>“A literatura de autoria feminina no Brasil, na atualidade, caracteriza-se pela busca de uma identidade própria, de uma escrita e de uma representação mais autêntica e livre.”</p> <p>“A partir dessas décadas, a busca da mulher por essa identidade é firmada e tematizada pela literatura de autoria feminina, na qual a representação do mundo é feita pela ótica feminina, de modo que é a mulher agora que se compõe, repõe e recompõe. A condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos.”</p> <p>“A escrita de autoria feminina fortaleceu-se ao longo dos dois últimos séculos, o que se deve, sobretudo, à constante reivindicação por parte da mulher do direito à fala e à diferença.”</p> <p>“A realidade mostra que a escrita de autoria feminina é múltipla, diversa e heterogênea. O perigo é o de que uma visão homogeneizante apague as diferenças e as especificidades locais.”</p>	Teixeira (2013)
<p>“Sempre houve preconceitos androcêntricos: por se tratar de textos ‘fraquinhos’, deveriam ser deixados no limbo em que se encontram”.</p>	Belline (2015)

<p>“A literatura de autoria feminina se apresenta como uma forma de resistência a esses padrões instituídos, uma vez que a hegemonia ainda pertence ao gênero masculino”.</p> <p>“Integrante de um contexto mais amplo, através das relações mantidas com outros textos, considerando ainda as estruturas sociais e culturais de diferentes períodos. Essa literatura pode ser considerada como a quase representação do sublime, em uma perspectiva do sublime feminista. Essa possibilidade está centrada, especialmente, na característica de resistência dessa literatura a uma categorização, uma vez que ela se constitui em uma fratura no belo instituído. (...) A sua posição de não pertencimento à história literária canônica a coloca em uma posição diferenciada, a qual remete à reflexão de Virginia Woolf em <i>Um teto todo seu</i>, o fato de as mulheres não adentrarem legitimamente ao espaço literário canônico teria o efeito benéfico de não fazê-las pagarem tributo a ele. Ou seja, a literatura de autoria feminina vem se construindo, sem necessariamente depender da regulamentação conservadora e tradicional representada pelo belo”.</p>	Kamita (2015)
<p>“As mulheres não escrevem como os homens porque têm um útero, mas porque têm experiências de vida diferenciadas, sobretudo quando focalizamos a questão da violência e do silenciamento que sofreram e ainda sofrem.”</p>	Stevens (2015)
<p>“A escrita feminina elabora um sistema virtual de regras, estabelecendo um discurso híbrido em sua natureza intrínseca a partir dos diferentes gêneros produzidos”.</p> <p>“Na literatura escrita por mulheres, há um “senso do real” que lida com a discriminação de ser uma escritora nesse período”.</p> <p>“A escrita das mulheres aparece como uma escrita extremamente paradoxal, fundindo elementos que podem ser vistos em várias escolas literárias, deixando sempre uma sensação de incompletude como uma forma de estética”.</p>	Tabak (2015)

<p>“[...] a escrita feminina tem demonstrado a necessidade de uma renovação no tratamento do material historiográfico tradicional”.</p>	
<p>“a literatura de autoria feminina, imbuída da missão de protestar contra tais ideologias, sobretudo, contra aquelas calcadas na dominação de um gênero sobre o outro.”</p> <p>“a tendência de a literatura de autoria feminina contemporânea fixar em meio aos enredos que engendra imagens de mulher associadas ao enfrentamento dos riscos que a rua oferece; ou, de outro lado, à negação do desejo de deverem/quererem ser ‘poupadas’ dos perigos de viver; ou ainda simplesmente à agência, entendida como o avesso da estagnação/resignação”.</p>	<p>Zolin (2015)</p>

Postas essas definições e/ou considerações acerca do modo como a literatura de autoria feminina está sendo vista nesse início do século XXI, pode-se dizer que, apesar de ser contextualizada por visões diferentes, ela se caracteriza, sobretudo por trazer para o universo literário a perspectiva sociocultural da mulher. Os rumos que essa literatura tem tomado revela uma busca pela consolidação de identidade(s) feminina(s) empenhadas em problematizar práticas de opressão não apenas de gênero, mas de toda ordem simplesmente empenhadas em vivenciar realidades outras, situações novas, surgidas do novo contexto em que suas autoras estão inseridas, mas, é certo, que a herança feminina da tendência a posturas transgressoras, subversivas e de resistência permanece.

Assim, o “estado da arte” da literatura de autoria feminina contemporânea aponta para, pelo menos, duas frentes, uma que remete à questão da perspectiva sociocultural da mulher que, necessariamente, é só de seu sexo, já que o outro não teve de vivenciar milênios de opressão, de subjugação e de silenciamento; e, outra, relacionada à tendência subversiva que decorre da primeira. Seja como for, está claro que as explicações essencialistas não mais se sustentam. É no entorno dessas duas frentes, enfim, que se situam as principais ancoragens das definições do que venha a ser literatura de autoria feminina.

Do viés da perspectiva sociocultural, a escrita contemporânea de autoria feminina funciona como um veículo ideológico-discursivo que pretende reescrever a história da mulher silenciada e/ou deturpada pela perspectiva do pensamento patriarcal, empreendendo a revisão e a renovação dos discursos literários canônicos. Já do viés de tendência subversiva, essa literatura se propõe reconstruir a categoria “mulher”, refutando as representações tradicionais, resistindo aos padrões tradicionais-dominantes que ainda ecoam no cenário social em que as identidades femininas são representadas/construídas, construindo um discurso múltiplo e mais amplo e representando identidades femininas plurais, como será discutido nos capítulos seguintes.

Embora essas duas frentes atuem cada qual com sua importância na literatura de autoria feminina contemporânea, elas não se contrapõem, mas se complementam, pois a tendência que utiliza as práticas subversivas como a transgressão, a intervenção, a resistência, dentre outras, decorre da perspectiva sociocultural da mulher, do resultado de seu modo de olhar o mundo. Assim, as produções literárias atuais de autoria feminina privilegiam as construções em que as personagens lutem por defender e marcar seus espaços identitários na sociedade, tendo em vista a histórica opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos tempos. Se consolida, portanto, por buscar constituições identitárias femininas mais íntimas e mais próximas de sua essência, negando e subvertendo as práticas utilizadas na construção dessa identidade, pela grande maioria da produção do cânone nacional, ancorada nos alicerces de base patriarcal.

Dessa forma, as obras de autoria feminina contemporânea buscam novas e diferentes representações da/s identidade/s feminina/s, revelando-as, muitas vezes, de maneira mais transparente possível, retratando, inclusive, suas falhas e fraquezas, mas, acima de tudo, suas peculiaridades. Também agem contra a vitimização das mulheres e as responsabilizam por seus atos, mas não com o intuito de definir uma moral ou como pena por uma conduta fora dos padrões sociais, mas sim por reconhecer as faltas de um sujeito – independente do sexo que tem – que vive em sociedade, que está apto a cometer deslizes e ser responsável por eles.

É possível dizer que as escolhas que as escritoras fazem ao construir suas personagens e enredos derivam e refletem das/as práticas das duas frentes anteriormente citadas. Muitas personagens femininas nas produções contemporâneas são representadas como donas de seu próprio destino e agem em função dele, como atrizes da sua vida,

nos termos de Touraine (2007). Também ocupam o papel de protagonistas e tratam de assuntos como a realização profissional, o individualismo, a liberdade de sua condição sexual e outros tantos temas que asseguram uma posição mais libertária e subversiva. Outras ainda são representadas de acordo com as relações de gênero tradicionais, mas sob um ponto de vista de subversão ou de denúncia do sistema patriarcal que, mesmo em menor grau, ainda existe na sociedade.

Essas mulheres representadas hoje na literatura de autoria feminina são mulheres “reais”, que não estão mais restritas ao espaço doméstico e a ambientes familiares, mas, de outro modo, circulam pelas ruas, por locais de trabalho, têm voz, opinião, iniciativa em diversos âmbitos da vida, consciência de seu corpo, de sua liberdade, da responsabilidade que se tem perante a sua vida e o mundo. Elas buscam, não mais a igualdade de direitos, mas sim outros questionamentos, mais íntimos e mais identitários, e é aí que está o desafio dessa literatura.

No campo acadêmico, a pesquisadora Lúcia Osana Zolin, integrante do **Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC)**, com sede na Universidade de Brasília, liderado por Regina Dalcastagnè, e líder do **Grupo de pesquisa literatura de autoria feminina brasileira (LAFEB)**, sediado na Universidade Estadual de Maringá, encabeça um amplo projeto de pesquisa que se propõe a mapear as constantes da representação de identidades na literatura de autoria feminina brasileira contemporânea. São investigadas as recorrências e “inovações” percebidas na construção das identidades femininas nas obras analisadas em seus projetos e, a partir disso, criam-se panoramas sobre o estado atual dessa literatura, como será exposto no próximo capítulo, evidenciando que ainda há muito para se pesquisar a respeito, tornando a literatura de autoria feminina uma fonte inesgotável de pesquisa.

CAPÍTULO 2

A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis. (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Regina Dalcastagnè, ao mapear, no âmbito do referido GELBC (Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea), o modo de construção da personagem no romance brasileiro contemporâneo, percebeu a ausência aí de diversos grupos sociais: dos pobres, dos negros, das mulheres, outras orientações sexuais, senão a heterossexual, dentre outros, além de constatar que o romance brasileiro contemporâneo é majoritariamente escrito por um perfil clássico na literatura, o homem branco, adulto e de classe média. A pesquisa, intitulada “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”, tomou como *corpus* os romances publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, totalizando 258 obras e 1.245 personagens importantes.

A metodologia, por ela desenvolvida, implicou o preenchimento de uma ficha, para cada uma dessas personagens, contendo variadas questões cujas respostas, tomadas em seu conjunto, fornecem um detalhado mapeamento da personagem, o qual foi submetido ao programa *Sphinx Lexica* para tratamento estatístico, comparações, análises, investigações e reflexão crítica.

Deriva dessa pesquisa e se vale de sua metodologia outra pesquisa, iniciada em 2012 e desenvolvida no âmbito do, igualmente, já referido “Grupo de estudos literatura de autoria feminina brasileira - LAFEB”, sob a coordenação de Lúcia Zolin. Trata-se de “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, que busca compreender como e em que medida as mulheres, (grupo social marginalizado não só no universo representado no romance brasileiro, mas também como agentes literárias, isto

é, escritoras) representam as próprias mulheres e outros grupos sociais, ou seja, quais as suas escolhas quando da criação/representação literária. Mais propriamente, o projeto trata de investigar quais as escolhas feitas pelas escritoras brasileiras contemporâneas ao construir suas personagens e se essas escolhas são inclusivas ou não, no sentido de trazer para a literatura segmentos sociais marginalizados ou não. Também se propõe investigar como a/s identidade/s feminina/s é/são representada/s por essas obras, se reduplica/m os padrões tradicionais ou se subverte/m as questões ali desenvolvidas.

O *corpus* da pesquisa, em vista disso, foi constituído pelos 79 romances de autoria feminina publicados entre 2002 e 2014 (analisados até o momento) pelas mesmas três editoras do *corpus* da pesquisa anteriormente mencionada. A leitura de cada romance foi seguida do preenchimento de um questionário para cada personagem relevante em cada obra, contendo 88 questões de diversos âmbitos: dados básicos da personagem, como idade, sexo, orientação sexual, nacionalidade, estado civil, cor, grau de escolaridade, estrato social, profissão, religião, posição política, relações sociais e afetivas, questões sobre a sexualidade; e dados sobre a narrativa, como o local e a época em que a história é narrada, a temática abordada, a classificação do romance e a posição em que a personagem ocupa na narrativa.

Após o preenchimento das fichas das personagens, totalizando 352 até o presente momento, foi utilizado, assim como na outra pesquisa, o software *Sphinx Survey – Edição Léxica, versão 5*, que permitiu realizar cruzamentos estatísticos dos dados implementados. A partir desse levantamento, os dados viabilizaram importantes reflexões sobre o cenário atual da literatura de autoria feminina contemporânea e somam consideráveis discussões para os estudos atuais de gênero. Assim, é por meio desses resultados que tratamos, ao longo deste capítulo, de ampliar as discussões empreendidas no capítulo anterior acerca da caracterização da literatura escrita por mulheres.

2.1 Entre o centro e as margens: personagens de romances contemporâneos de autoria feminina

A ascendência que a literatura de autoria feminina vem experimentando ao longo das últimas décadas no campo literário brasileiro, bem como a da própria mulher no mundo contemporâneo, motivadas pelas conquistas feministas, tem modificado as representações/construções de identidades e de relações entre os gêneros. Interessa-nos aqui mapear tais representações/construções realizadas pela perspectiva feminina.

Assim, abordamos alguns pontos que consideramos relevantes na construção identitária das personagens dos romances de autoria feminina que constituem o nosso *corpus* de pesquisa – a coleção *Amores extremos*, publicada pela editora Record entre os anos 2001 e 2003 e todos os outros que compõem o projeto de pesquisa anteriormente citado, salientando-lhes as relações que estabelecem entre si. São eles: sexo da personagem, faixa etária, cor, religião, grau de escolaridade, estrato social, posição que ocupam na narrativa e, sobre o romance, as temáticas e os lugares abordados.

Cada um desses itens corresponde a uma análise desenvolvida em comparação com as tradicionais representações que constituem a literatura contemporânea, em sua maioria, de autoria masculina. Foi nosso intuito, também, indagar se as escolhas das escritoras quando da construção de suas personagens representam, de fato, a realidade extraliterária vivenciada por homens e mulheres no presente século XXI. Dessa forma, é por meio desse viés analítico que o universo representado foi analisado e considerado conservador, quando duplica a ideologia hegemônica, de inspiração patriarcal, ou, subversivo, quando rompe com esse estado de coisas e se aproxima das conquistas feministas, vivenciadas pelas mulheres contemporâneas.

2.1.1 O sexo das personagens e a posição na narrativa: um novo lugar de fala

Quando se pensa em representação, no sentido de oferecer uma possível compreensão da realidade construída a partir de/sobre algo, há que se levar em consideração quem está representando e o lugar de onde se fala para representar. É a partir disso que se pode tomar o valor do discurso produzido. Nos termos de Michel Foucault (2001, p. 7), é de acordo com o desejo e o poder que a linguagem se produz e

se firma, desenvolvendo um sistema de valores no qual “o discurso (que) está na ordem das leis” autoriza e legitima o que se pretende.

Segundo Dalcastagnè (2012),

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade [...]. [Sendo assim,] 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 [...]. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17, 19).

Pesquisas mostram que, na maioria das vezes, a literatura canônica, enunciada por discursos patriarcais, traz, de um lado, personagens inferiorizados representando os grupos sociais marginalizados, como mulheres, pobres, negros, e de outro, personagens em patamares mais elevados, geralmente masculinos, representando o(s) grupo(s) dominante(s) de seu tempo. Como vimos, também o romance contemporâneo publicado pelas grandes editoras do país figuram, de certo modo, representações que privilegiam os grupos dominantes e ainda marginalizam ou excluem os inferiorizados, embora haja algumas aberturas para novas representações. Na pesquisa de Dalcastagnè, por exemplo, se constata ainda a ausência de pobres e de negros e a invisibilidade de crianças, idosos, homossexuais, deficientes físicos e mulheres. Não muito distante desse cenário, os resultados obtidos pela nossa pesquisa também retratam, basicamente, os mesmos aspectos, somados ainda à representação dominante da religião e às variáveis como a cor da personagem relacionada ao grau de escolaridade ou ao estrato social, como o do branco ligado aos níveis mais superiores de ensino e as classes sociais mais altas e o negro aos mais baixos patamares educacionais, econômicos e sociais. O grande diferencial nos dados analisados consiste em demonstrar o tratamento diferenciado dados às mulheres, seja pela representação múltipla de suas identidades, ou inserida nas mais diversas relações e contextos.

Judith Butler (2003), ao afirmar que as mulheres que antes eram representadas (ou mal representadas) apenas pelo outro, passam agora a ser representadas por elas mesmas, constata que há um novo lugar de fala, produzida pela autoria feminina, e ele, por sua vez, promove uma legitimação e autenticidade das representações feitas das identidades das mulheres, diferentemente da forma como eram representadas tradicionalmente pela literatura canônica.

Quanto a essa/s voz/es feminina/s autorizada/s e reconhecida/s no cenário da literatura contemporânea, a pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?” apresenta uma mudança significativa em relação a esse lugar de fala das personagens. Quando analisamos o sexo e a posição das personagens aí verificamos, conforme demonstra a Tabela 2, que a quantidade de personagens femininas é 7% maior que as masculinas, já apontando para certa tendência de a literatura de autoria feminina conferir à mulher maior importância e visibilidade nos papéis ocupados por elas nos romances.

Tabela 2 – Sexo das personagens

Sexo das personagens	Frequência	%
Feminino	188	53,4%
Masculino	162	46,0%
Ambíguo	2	0,6%
TOTAL	352	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”⁴

Esses dados mostram que mais da metade das personagens analisadas nos romances de autoria feminina contemporânea são mulheres (53,4%). Assim, se abre um espaço para a possibilidade de as personagens representarem várias identidades femininas, trazendo à literatura um outro discurso, diferente daquele hegemônico representado tradicionalmente. Com esses novos modelos simbólicos, as mulheres são representadas (por essas personagens) em suas especificidades e com suas características próprias, representando identidades que são únicas e, por ser assim, múltiplas e heterogêneas.

A Tabela 3 reforça ainda mais o espaço que as personagens femininas estão ocupando nesses romances. Há um equilíbrio entre as 250 personagens coadjuvantes destacadas nos romances: 125 são femininas e 124 masculinas. Mas, quando se trata dos/as protagonistas, as personagens femininas totalizam praticamente o dobro se comparadas às masculinas: são 61 protagonistas do sexo feminino e 31 do masculino.

⁴ O projeto de pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?” ainda está em processo de desenvolvimento.

Isso evidencia que essas escritoras não só concedem à mulher mais visibilidade no universo representado, mas também, e, sobretudo, a retrata ocupando lugar de destaque nas histórias narradas.

Tabela 3 – Posição na narrativa e sexo das personagens

Posição na narrativa				
	Protagonista	Coadjuvante	Narrador(a)	TOTAL
Sexo das personagens				
Feminino	61	125	26	212
Masculino	31	124	14	169
Ambíguo	1	1	1	3
TOTAL	93	250	41	384

Obs.: O número total é superior ao número de personagens catalogados na pesquisa porque a categoria “posição na narrativa” permite respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Do mesmo modo, o número de narradoras supera o de narradores, pois a pesquisa mostra que dos 41 romances narrados em primeira pessoa, 26 são narradoras e 14 narradores. Esses números podem significar mais que uma superioridade quantitativa, já que, nesses casos, é o/a narrador/a quem conduz o fio discursivo da obra e, conseqüentemente, a ideologia que a mesma presta a veicular, sua perspectiva sociocultural, seu modo de ser, estar e pensar a/na sociedade.

Soma a isso, a grande multiplicidade de estratégias e recursos narrativos que inovam e renovam os padrões estéticos tradicionais, quebrando a cronologia dos fatos, a simetria das estruturas e a organização plana e linear dos romances. Um exemplo desses romances é a narração singular de *Dois rios* (2011), de Tatiana Salem Levy, em que a presença de dois narradores adultos, um casal de irmãos gêmeos, que narram uma mesma história, ambos guiados pela paixão por uma mesma mulher, evidenciam perspectivas socioculturais diferentes de modo a suscitar inevitáveis comparações entre as angústias, a visão de mundo, as preocupações, os interesses e inclinações, as

responsabilidades, enfim, de cada qual, pensado em seu gênero, e nas consequências daí advindas.

Como afirma Alain Touraine (2007), as escolhas pessoais das mulheres no mundo contemporâneo, verificada na realidade extraliterária, propõem “derrubar a dominação exclusiva do modelo heterossexual pela dominação masculina e [negar] o lugar central concedido tradicionalmente à dupla homem/mulher, substituindo-o por uma pluralidade de formas mutáveis e parciais de sexualidade”. (TOURAINÉ, 2007, p. 24). É o que, entre outras coisas, a narradora de *Dois rios* parece realizar, não sem antes conseguir romper com os papéis sociais conferidos a ela por meio de seu sexo.

Além de representar uma identidade, referindo-se à sua sexualidade como uma forma sexual marginalizada pela sociedade, e como uma construção que só é permitida por meio da relação que ela tem com seu corpo, com suas experiências e com a outra mulher, por quem se apaixona e sente desejo, a protagonista também rompe com o aprisionamento relacionado ao sexo feminino, o de cuidar da casa, da família e dos afazeres domésticos. Ao decidir partir e deixar a mãe aos cuidados do irmão, ela se liberta desse estado de inércia ao qual lhe foi conferido por ser mulher. Assim, esse deslocamento representa não só o rompimento com o espaço físico, mas também com o ideológico. Trata-se de uma ruptura com o modo de vida ditado pelo pensamento patriarcal em prol de seus desejos, a qual, por vezes, ganha uma expressividade maior ainda por vir de um lugar privilegiado no romance: o da narradora-protagonista; além disso, representa a sexualidade da mulher homossexual.

A identidade dessa personagem é delineada a partir do conjunto de *performances*, nos termos de Butler (2003), que ela desempenha na obra. É por meio dos gestos produzidos por ela, como sair de casa, romper com os cuidados domésticos e maternos e assumir o desejo e a paixão por outra mulher, atos subversivos por trazerem em seu bojo outros significados, além da simples liberdade que ela almeja, que se percebe o avanço nas fronteiras estabelecidas entre o sexobiológico e o gênero, construído pelo campo social. Em *Dois rios*, a performatividade da narradora-protagonista é que desestrutura a ordem compulsória que a sociedade dita, por desestabilizar a coerência entre sexo, gênero e desejo/prática sexual, dos quais fala Butler. Assim, esses referenciais não caminham na mesma direção, o que reforça a subversão tratada no romance por meio da inversão de papéis entre homens e mulheres e da sexualidade homossexual colocada em lugar de destaque ao ocupar o posto de personagem principal e de narradora da história.

2.1.2 Faixa etária, cor e religião das personagens: dados recorrentes

Os dados levantados na pesquisa em questão relacionados à faixa etária, à cor e à religião das personagens que integram os romances analisados apontam para certa recorrência aos padrões observados na literatura brasileira recente em geral.

A Tabela 4, por exemplo, aponta que mais da metade das personagens analisadas, 195 ou 55,4%, encontra-se na idade adulta/maturidade, nos termos tomados como referência na pesquisa, entre 31 e 59 anos. Outra grande parcela de ocorrências corresponde à faixa etária juvenil, entre 19 e 30 anos, somando 111 personagens (quase 32%). A terceira maior incidência de faixa etária é contabilizada à infância com 47 personagens (13,4%), mas o dado dissonante está na quarta faixa etária mais recorrente no *corpus* da pesquisa: 40 personagens (11,4%) são representadas com idade superior a 60 anos, valor significativo para grupo social que não costuma integrar a cena literária, sugerindo tratar-se de uma escolha inclusiva por parte das escritoras.

Tabela 4 – Faixa etária das personagens

Faixa etária das personagens	Frequência	%
Infância (até 12 anos)	47	13,4%
Adolescência (de 13 a 18 anos)	32	9,1%
Juventude (de 19 a 30 anos)	111	31,5%
Idade adulta/maturidade (de 31 a 59 anos)	195	55,4%
Velhice (acima de 60 anos)	40	11,4%
Múltiplas idades	27	7,7%
Sem indícios	11	3,1%
TOTAL	352	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Essas 40 personagens retratadas na faixa etária da velhice sinalizam escolhas inclusivas que avançam para além de sua visibilidade, já que os conflitos em que se encontram envolvidas, bem como as relações por elas vivenciadas incluem deslocamentos de ordem variada, questionamentos identitários e, sobretudo, a descoberta da sexualidade, tema considerado tabu no âmbito desse recorte. Como exemplo, podemos citar *Milamor* (2008), de Lívia Garcia-Roza, romance que aborda a sexualidade da mulher idosa, além de conferir a ela a posição de protagonista e narradora da história. Há, ainda, outros romances que tratam do tema na pesquisa, os quais serão abordados

mais adiante, e alguns que abordam temáticas que raramente são relacionadas à pessoa idosa, apontando para a preocupação da literatura de autoria feminina contemporânea em incluir e discutir outras problemáticas comumente ignoradas por não fazer parte de grupos sociais influentes.

Quanto à cor das personagens, entendida aqui como a reunião de características físicas próprias de uma etnia, a Tabela 5, indica a cor branca como predominante: das 352 personagens, 205 foram classificadas como brancas, somando mais da metade delas (58,2%). Apenas uma pequena parcela das personagens foi classificada como sendo de outras etnias: 31 negras, 17 mestiças, 2 indígenas e apenas 1 oriental, que juntas não somam 15% das personagens analisadas. Aproximadamente 28% das personagens foram construídas de modo a não deixarem indícios acerca da sua cor. Isso, talvez, pudesse ser tomado como índice de escolhas inclusivas, se considerarmos a ausência da marcação não como sinônimo da cor branca que é igual à cor de referência, a mesma, mas como um detalhe que não somaria ou importaria para a economia da narrativa. Todavia, trata-se apenas de uma especulação, sem valor estatístico.

Tabela 5 – Cor das personagens

Cor das personagens	Frequência	%
Branca	205	58,2%
Negra	31	8,8%
Indígena	2	0,6 %
Oriental	1	0,3%
Mestiça	17	4,8%
Sem indícios	96	27,3%
TOTAL	352	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Seja como for, o fato é que a escolha por representar a maioria das personagens como brancas acaba redundando em um efeito cascata que afeta outros dados, como aqueles relacionados ao grau de escolaridade e ao estrato social a que pertencem. As duas tabelas seguintes cruzam nível de escolaridade e a situação socioeconômica das personagens com a cor das mesmas.

Tabela 6 – Cor da personagem e grau de escolaridade

Cor da personagem	Branca	Negra	Indígena	Oriental	Mestiça	Sem indícios	TOTAL
Analfabeta	0	4	0	0	1	1	6
Lê e escreve	7	1	0	0	1	1	10
Escola primária	5	0	0	0	1	0	6
Escola secundária	12	0	0	0	1	2	15
Curso superior	77	4	0	1	4	35	121
Pós-graduação	7	0	0	0	2	4	13
Sem indícios	95	22	0	0	7	53	177
Não pertinente	2	0	2	0	0	0	4
TOTAL	205	31	2	1	17	96	352

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

A Tabela 6 mostra que as etnias sub representadas também são marginalizadas quanto a seu grau de escolaridade, reduplicando alguns estereótipos cristalizados na sociedade dominada por homens, brancos, ocidentais, de classe média-alta. Quanto mais elevado é o nível de instrução, mais apagadas as etnias não dominantes ficam na tabela e, obviamente, nas narrativas.

Entre os analfabetos/as, por exemplo, os índices apontam que eles/as são negros/as ou mestiços/as, ou seja, não há nenhuma personagem branca nesse grupo. Em relação àquelas personagens que frequentaram a escola primária e/ou a escola secundária, essa marcação da diferença entre as etnias também é nítida: têm-se 17 personagens brancas nesses níveis, apenas duas mestiças e nenhuma negra, indígena ou oriental. Essa desigualdade é acentuada ainda mais quando se observa as personagens que ingressaram no ensino superior ou na pós-graduação, pois quase 85% delas são brancas: são 84 personagens brancas, 6 mestiças, 4 negras e apenas 1 oriental.

Não muito distantes ficam os resultados apontados pela Tabela 7, em que são cruzados os dados referentes à cor da personagem com o estrato social de que fazem parte. Novamente, o estereótipo das etnias consideradas inferiores é reforçado, pois elas ocupam os mais baixos níveis sociais, enquanto as personagens brancas dominam os estratos sociais mais altos.

Tabela 7 – Cor da personagem e estrato social

Cor da personagem							
	Branca	Negra	Indígena	Oriental	Mestiça	Sem indícios	TOTAL
Estrato social							
Elite econômica	54	4	0	0	3	8	69
Classes médias	124	6	0	1	7	65	203
Pobres	30	22	0	0	6	18	76
Miseráveis	1	3	0	0	0	1	5
Sem indícios	3	1	0	0	1	5	10
Outro	0	0	0	0	1	0	1
Não pertinente	0	0	2	0	0	0	2
TOTAL	212	36	2	1	18	97	366

Obs.: O número total é superior ao número de personagens catalogados na pesquisa porque a categoria “estrato social” permite respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Nessa tabela, pode-se constatar que, entre as 69 personagens pertencentes à elite econômica, têm-se 54 brancas, 4 negras e 3 mestiças. Em relação aos índices da classe média, foram computadas apenas 7 personagens mestiças, 6 negras, 1 oriental, contra um expressivo número de 124 brancas. Entre as personagens pobres e miseráveis, 31 delas são brancas, 25 negras e 6 mestiças, o que resulta mais uma vez na reduplicação de um padrão social firmado historicamente.

Observando a relação entre os dados referentes à cor da personagem, o seu grau de escolaridade e o seu estrato social, os resultados não parecem ser coerentes com a realidade que se vive no século XXI. Parece que apesar das várias mudanças no cenário social ao longo dos tempos, como melhoria das condições de vida e maior acesso à escolarização, debates relacionados ao multiculturalismo, ao direito à diferença, ainda é difícil promover a visibilidade de todos os grupos sociais, principalmente aqueles marginalizados ao longo da história. A personagem negra, por exemplo, ainda continua ocupando os espaços mais inferiores. Ainda é pobre, estuda pouco, mora na favela, trabalha em profissões subservientes e aparece com uma frequência bem menor na literatura comparada a personagem de cor branca. Se consideramos esse número expressivo de 31 personagens negras, mestiças e orientais como pobres e miseráveis em comparação ao número total de 49 dessas personagens

que fazem parte das narrativas significa dizer que quase 63% dessas etnias está sendo representada com esse estereótipo quanto a sua condição sócio-econômica, enquanto que para os brancos essa porcentagem cai para apenas 14%.

Essa diferença que acentua a superioridade do branco frente à inferioridade do negro ou de outras minorias é atestada por esses apontamentos das tabelas anteriores, a partir dos quais se percebe uma proporção quantitativa e qualitativa desigual nos papéis ocupados por tais personagens nos romances da pesquisa. De uma forma mais ampla, a representação típica que se tem das etnias consideradas subordinadas ainda é recorrente na literatura contemporânea brasileira.

As representações atuais dentro desse contexto parecem refletir a realidade extraliterária quanto à produção dos romances. A questão é que os/as escritores/as tendem a se autorrepresentar e, se há uma representação ainda desigual ou inferiorizada de grupos sociais marginalizados, seja pela cor ou pelo estrato social, significa dizer que esses mesmos grupos ainda não conseguiram atingir o patamar da escrita, e, por isso, não têm uma voz ativa para representarsua realidade da forma como vivem.

Outro dado importante a ser destacado como recorrente é o relacionado à religião. A Tabela 8 mostra que, apesar quase 60% das personagens não trazer indícios se são ou não religiosas e/ou a que religião se ligam, 23,6% delas são católicas, reduplicando o grupo religioso dominante na realidade extraliterária brasileira. Outros números citados são 4%, aproximadamente, sem religião, 2,6% de ateus e 11,2% que contabilizam as outras religiões em minoria, como as judaica, muçulmana, afro-brasileira, protestante, espírita, dentre outras.

Tabela 8 – Religião das personagens

Religião das personagens	Frequência	%
Católica	83	23,6%
Protestante histórica	1	0,3%
Pentecostal	0	0,0%
Judaica	12	3,4%
Espírita	2	0,6%
Religião Afro-brasileira	3	0,9%
Culto oriental	0	0,0%
Muçulmana	8	2,3%
Esoterismo	0	0,0%
Sem religião	13	3,7%
Ateu/agnóstico	9	2,6%
Não pertinente	0	0,0%
Não mencionada	211	59,9%
Outra	13	3,7%
TOTAL	352	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Porém, o que chama a atenção na tabela é o índice que aponta a personagem sem nenhum indício de sua religião. Como mencionado, na grande maioria dos casos (211 personagens), a religiosidade não é marcada com indício algum. Talvez essa inexpressividade da religião nos romances da pesquisa reflita o cenário atual de descrença nas instituições religiosas, o que sugere uma continuidade das indagações do sujeito da sociedade burguesa que questionava o *status quo*, rompendo com a centralização das instituições sociais, como a família e a igreja, após terem seu poder enfraquecido.

Assim, o que fica evidente é que, embora a religião católica ainda seja predominante no cenário literário atual, ela perde espaço para um expressivo número de personagens que não consideram a religião parte fundamental da constituição de sua identidade.

2.1.3 Grau de escolaridade e estrato social das personagens: entre a realidade e a idealização

Quanto ao grau de escolaridade e ao estrato social a que elas pertencem, a Tabela 9 destaca que mais da metade das personagens (50,3%) não mostra indícios de sua escolaridade. O segundo grupo mais numeroso indica que quase 35% das personagens (121) possui curso superior e quase 4% (13) delas, pós-graduação, fato este que aponta uma grande coerência com o início do século XXI, tendo em vista que atualmente há um alto índice de pessoas que possuem maior acesso à escolarização e, conseqüentemente, mais facilidade para continuar estudando no nível superior.

Tabela 9 – Grau de escolaridade das personagens

Grau de escolaridade das personagens	Frequência	%
Analfabeta	6	1,7%
Lê e escreve	10	2,8%
Escola primária	6	1,7%
Escola secundária	15	4,3%
Curso superior	121	34,4%
Pós-graduação	13	3,7%
Sem indícios	177	50,3%
Não pertinente	4	1,1%
TOTAL	352	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Além de a tabela acima mostrar que a maioria das personagens ingressaram no ensino superior e/ou na pós-graduação, outros dados também são reveladores, como o grau de escolaridade relacionado ao sexo das personagens. A Tabela 10 indica que, mesmo que os índices apresentados não se distanciem significativamente em relação à comparação proposta em análise, entre aquelas personagens com menor grau de escolaridade, as mulheres são as que lideram os números, enquanto os homens se situam em maior quantidade no ensino superior.

Tabela 10 – Grau de escolaridade e sexo das personagens

Sexo da personagem				
Grau de escolaridade	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Analfabeta	5	1	0	6
Lê e escreve	9	1	0	10
Escola primária	4	2	0	6
Escola secundária	13	2	0	15
Curso superior	56	65	0	121
Pós-graduação	7	6	0	13
Sem indícios	92	83	2	177
Não pertinente	2	2	0	4
TOTAL	188	162	2	352

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Entre os níveis mais baixos/fundamentais de estudo, têm-se 13 personagens femininas que frequentaram a escola secundária, 9 que sabem ler e escrever, 4 que possuem a escola primária e 5 analfabetas. Em contrapartida, há apenas 2 personagens do sexo masculino que frequentaram a escola secundária, 2 a escola primária, 1 personagem analfabeta e 1 que lê e escreve.

Já em relação ao ensino superior e à pós-graduação, a Tabela 10 indica um número maior de personagens masculinas, contabilizando 71 homens e 63 mulheres nesse contexto. Talvez isso reflita o caminho percorrido pela mulher para chegar a uma igualdade de direito em relação ao homem no que diz respeito à educação. Mas a realidade que se vê hoje já mostra que há mais mulheres que homens ingressando em cursos superiores e depós-graduação e que elas ocupam vagas de cursos antes restritos quase exclusivamente a eles, como as áreas da política, da administração, da aviação, das engenharias, das relações exteriores, dentre outras.

Segundo o Censo Demográfico do IBGE de 2010, as mulheres consistem em 57,1% dos/as jovens universitários/as entre 18 e 24 anos; e a proporção de estudantes do sexo feminino que concluíram a graduação é 25% superioraas do sexo masculino. A síntese dos indicadores sociais do IBGE de 2015 também confirma esse percentual mais elevado do ingresso feminino nos níveis superiores de ensino. A proporção de pessoas

de 20 a 22 anos de idade que concluíram o ensino médio ou níveis posteriores entre 2004 e 2014 no Brasil é de 66,9 % de mulheres e de 54,9% de homens.

No entanto, os dados levantados no projeto de pesquisa em análise não condizem com essa realidade, já que aí raramente as personagens femininas são representadas ocupando os bancos escolares mais elevados. A temática predominante nos romances não favorece a menção ao grau de escolaridade da personagem ou privilegiam outros aspectos relacionados a identidade feminina, apontando para uma necessidade maior em retratar outros âmbitos do que o educacional.

Outro dado fornecido pela pesquisa diz respeito ao estrato social das personagens. Os números da Tabela 11 revelam que o perfil econômico das personagens se divide em aproximadamente 78% pertencente à classe média (203 personagens) e à elite econômica (69 personagens), enquanto 21,6% à pobreza. Isso evidencia um dado recorrente na literatura brasileira, o mesmo que Dalcastagnè constatou em sua pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”: o lugar dos pobres dentro dos romances ainda é marginalizado.

Tabela 11 – Estrato social das personagens

Estrato social das personagens	Frequência	%
Elite econômica	69	19,6%
Classes médias	203	57,7%
Pobres	76	21,6%
Miseráveis	5	1,4%
Sem indícios	10	2,8%
Outro	1	0,3%
Não pertinente	2	0,6%
TOTAL	352	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Pode-se dizer que, por meio desses resultados apontados pela pesquisa, há uma supervalorização das classes sociais mais elevadas e uma representação muito ínfima das classes mais populares. Pobres e miseráveis não representam $\frac{1}{4}$ da população apresentada nos romances, enquanto as personagens situadas na elite econômica e nas classes médias lideram os índices.

Com isso, poderia entrar em discussão uma certa idealização do estrato social da personagem representado na literatura de autoria feminina contemporânea, pois esses

dados não estão em concordância com a realidade social que se tem hoje, já que a maioria da população brasileira se situa entre as classes mais baixas. Mas, se trata de uma representação que caminha de acordo com a realidade econômico-social das próprias escritoras, já que, como dissemos, a tendência à autorrepresentação é bastante recorrente como atestam as pesquisas sobre literatura brasileira contemporânea.⁵

Assim, de uma forma ou de outra, esses números ainda são recorrentes quanto à representação do estrato social da personagem na literatura brasileira, indicando que é preciso incluir outras e novas formas de representação das personagens em relação ao nível social.

2.1.4 Temáticas e lugares do romance: o reflexo da contemporaneidade

Sobre as temáticas dos romances analisados e o modo como elas são desenvolvidas em termos de postura crítica, os resultados da pesquisa apontam, conforme mostra a Tabela 12, a variedade de temáticas abordadas, evidenciando coerência com a multiplicidade de possibilidades vivenciadas pela mulher contemporânea, quer seja na ficção, quer seja na vida real. As temáticas do amor e da família, todavia, lideram o ranking nesse recorte, com aproximadamente 36% e 45% respectivamente (28 e 35 romances).

⁵ Ver Dalcastagnè, (2010), (2012).

Tabela 12 – Temática(s) do romance

Temática(s) do romance	Frequência	%
Amor	28	35,4%
Sexualidade/desejo	22	27,9%
Família	35	44,3%
Amizade	7	8,9%
Memória	16	20,3%
Morte/doença	18	22,8%
Deslocamentos (exílio, imigração, diáspora, viagem)	16	20,3%
Identidade/construção de si	15	19,0%
Identidade nacional	1	1,3%
Questionamentos existenciais	12	15,2%
Religiosidade/transcendentalismo	3	3,8%
Questões de gênero	10	12,7%
Questões étnico-raciais	2	2,5%
Questões sociais e ideológicas (classes)	7	8,9%
Questões políticas (ditaduras, democracias, socialismo, capitalismo)	3	3,8%
Criminalidades/imposturas/violências/subversões sociais	8	10,1%
Universo virtual	2	2,5%
Literatura/metanarrativas	15	19,0
TOTAL	79	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Em aproximadamente 21% dos romances analisados (16), consta a temática dos deslocamentos (exílio, imigração, diáspora, viagem). Em outros 15,2% (12 romances), aparecem os questionamentos existenciais, em 19% (15 romances) a identidade/ construção de si em 27,9% (22 romances), temáticas relacionadas à sexualidade, as quais serão analisadas mais adiante. Embora sejam temas diferentes, cada um com suas especificidades, eles funcionam, nesse recorte, se considerarmos as discussões e problematizações deles decorrentes, como pontes na construção identitária das personagens. Muitos desses romances mostram que a descoberta de si só é possível a partir de deslocamentos espaciais, como uma viagem, a exemplo de *Dois rios* (2011), de Tatiana Salem Levy, e de *Corpo estranho* (2006) ou *A vendedora de fósforos* (2011), ambos de Adriana Lunardi. As personagens desses romances veem-se impelidas a

saírem de onde estão em busca de lugares onde possam promover a resignificação de suas identidades:

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. [...] As identidades móveis afetam e são afetadas pelos movimentos transacionais e, por sua vez, modificam os sujeitos que se movem através de fronteiras, bem como aqueles que se encontram enraizados. Identidade e espaço se tornam conceitos imbricados na ambivalente experiência dos sujeitos em trânsito nas sociedades cosmopolitas. (ALMEIDA, 2010, p. 12, 13).

Apesquisadora pondera que é por meio desses vários deslocamentos que se torna possível a constituição de identidades híbridas “em um movimento constante, em um processo contínuo de estar no mundo” (ALMEIDA, 2010, p. 13).

Gayatri Spivak, importante crítica feminista, denomina esse novo contexto de nova diáspora, onde a mulher é uma incorporação em um novo projeto de globalização, muito mais amplo nos âmbitos social e econômico. Isso confere uma nova organização social tendo em vista as relações e os contextos em que essa mobilidade é parte constitutiva de novas significações de identidades híbridas e multiculturais.

Essa temática dos deslocamentos, recorrente em 16 romances analisados, vai ao encontro dessa nova constituição de identidades contemporâneas, as quais ocupam múltiplos espaços e que estão em constante mobilidade, evidenciando que a movência contribui para a construção de um perfil identitário próprio e/ou para a resignificação da identidade que, muitas vezes, só é configurada a partir dessas iniciativas.

Nesse sentido, vale a pena destacar as reflexões do estudioso Zygmunt Bauman sobre a sociedade atual em que vivemos, denominada por ele de líquido-moderna ou fluida, devido a diluição dos laços afetivos pela fragilidade das relações incrustadas na pós-modernidade, as quais são refratadas por essas obras contemporâneas de autoria feminina:

Estamos agora passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo. [...]. A força da sociedade e o seu poder sobre os indivíduos agora se baseiam no fato de ela ser “não-localizável” em sua atitude evasiva, versatilidade e volatilidade, na imprevisibilidade desorientadora de seus movimentos, na agilidade de ilusionista com que escapa das gaiolas mais resistentes e na habilidade

com que desafia expectativas e volta atrás nas suas promessas, quer declaradas sem rodeios ou engenhosamente insinuadas. (BAUMAN, 2005, p. 57-58).

Segundo Bauman (2005), essa nova realidade a qual vivemos é representada pela liquefação das estruturas e instituições sociais, a qual é presente e responsável por constituir as identidades contemporâneas. Para o estudioso, a liberdade da individualização, a ausência de marcação de lugar, a movimentação constante e a falta de solidez nas relações humanas e afetivas são os principais fatores que contribuem para construir essa identidade nos dias atuais.

Assim, essa modernidade líquida, de relações fragmentadas e da busca por uma identidade própria, é o cerne das questões que estão sendo trazidas para dentro da literatura contemporânea, inclusive daquela escrita por mulheres. Dessa forma, muitas vezes, as estratégias narrativas de suas produções correspondem àquelas consideradas pós-modernas, como a metanarrativa, a multiplicidade de pontos de vista narrativos, a paródia e a reescrita, como comenta Zolin (2009). Ainda de acordo com Bauman (2005), a identidade sendo construída sob a ótica da pós-modernidade requer também uma organização e uma representação condizentes com seu sistema constitutivo:

Para grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com os precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras. (BAUMAN, 2005, p. 60).

Nas produções literárias atuais de autoria feminina, tanto a materialidade física dos textos e sua organização, quanto a forma como são construídas as identidades das personagens correspondem, geralmente, a esse estado moderno-líquido. São muitas as possibilidades de representar essa nova realidade a qual se vive na atualidade e é essa uma das principais propostas da literatura de autoria feminina.

A pesquisa também registra que não há discrepância sobre os locais frequentados por homens e mulheres. As personagens femininas que antes apareciam quase somente em ambientes domésticos, realizando afazeres próprios da vida no lar, hoje frequentam os mesmos lugares das personagens masculinas e transitam pelos mais variados espaços, desde comércios, restaurantes, clínicas médicas, clubes, escritórios, bancos, estádios, motéis, delegacias, dentre outros. Consequentemente, as relações

sociais decorrentes dessa movimentação também são diversas, como as profissionais, as amorosas e as familiares, as de amizade ou inimizade etc. Trata-se, no fim, de a mulher ser retratada por outro olhar, outra perspectiva sociocultural, qual seja, a da própria mulher. É o que afirma Zolin (2015):

A demarcação do cenário em que transcorrem as histórias dessas personagens femininas [...] amplia o mapa de representação da mulher no universo literário de autoria feminina, podendo oferecer elementos instigantes/intrigantes relacionados à produção de sistemas de significação e de valor na seara dos estudos de gênero, desnudando possíveis interdições, (des) interdições ou, pelo menos, problematizações das tradicionais restrições espaciais à mulher. (ZOLIN, 2015, p. 199).

Além disso, no setor do trabalho, as mulheres contemporâneas também ocupam cargos vistos, tradicionalmente, como próprios do universo masculino e trabalham em profissões as quais até então lhes eram interditas, como administradoras de empresas, empresárias, advogadas, pesquisadoras, escritoras, médicas, jornalistas, cientistas políticas, dentre muitas outras, que asseguram uma vida independente financeiramente, o que acentua a liberdade e a autonomia conquistadas ao longo dos tempos pelas lutas feministas.

A tabela que segue diz respeito à postura ideológica depreendida do tratamento dado ao tema:

Tabela 13 – Como a temática é desenvolvida

Como a temática é desenvolvida	Frequência	%
Conservadora (reduplica, ideologias, tradicionais-dominantes)	7	8,9%
Subversiva (crítica em relação a ideologias tradicionais-dominantes)	64	81,1%
Ambígua em relação a posturas ideológicas	8	10,1%
TOTAL	79	100%

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”

Mais de 80% dos romances (64) foram considerados subversivos pela equipe executora do projeto, pois criticam, de alguma forma, aspectos da ideologia

hegemônica, pondo em evidência o lugar de destaque da mulher com uma condição feminina de independência, autonomia, coragem e ascendência na vida pessoal, sexual e profissional. Também retratam a superação da opressão e da desigualdade entre os gêneros, enfatizam as rupturas e os deslocamentos com as questões doméstico-familiares e ironizam a objetificação feminina com representações libertárias sobre sua sexualidade e sobre o modo de viver sua subjetividade.

Em contrapartida, nem chegam a 9% os romances que conferem ao tema abordado um tratamento considerado conservador. Nesse caso, a equipe entendeu que no desenvolvimento da temática as escritoras reduplicam ou chancelamaideologia hegemônica, de modo que os papéis desempenhados por homens e mulheres coincidem com aqueles geralmente desempenhados de acordo com a ideologia tradicional dominante. Assim, somente 7 romances dos 79 analisados na pesquisa são considerados conservadores.

Esses números sinalizam uma preocupação da literatura de autoria feminina contemporânea em representar contextos, identidades e outras questões socioculturais de modo a lhes contestar os pressupostos tradicionais, oferecer-lhes outras possibilidades de tratamento, novas perspectivas por meio das quais tais questões podem ser lidas, vividas e/ou escritas, numa tendência que parece avançar na contramão da literatura canônica brasileira.

2.1.5 Refletindo sobre os resultados

Com todos esses dados discutidos até aqui, percebe-se que a literatura de autoria feminina contemporânea caminha entre o centro e as margens da sociedade atual, tendo em vista a construção das personagens e as relações estabelecidas por elas nos romances em questão. Como apresentado, muitos dos apontamentos indicam recorrências a características que predominam nos lugares tidos como centrais na literatura e na sociedade, os quais são vislumbrados na recorrência da representação do/a adulto/a branco/a, de classe média, católico/a e com um grau de instrução razoavelmente alto.

Outros dados, porém, sugerem a valorização das margens de modo a torná-las, em termos de importância, mais próximas do centro. De fato, o que fica evidente é que a

posição das personagens femininas, tanto como protagonistas, quanto como narradoras ganhou um destaque visivelmente superior comparado a qualquer outro resultado analisado nessa pesquisa. Isso implica a visibilidade das mulheres e a credibilidade à voz feminina na literatura, tendo visto a histórica opressão e o silenciamento dessa voz que foi abafada pela cultura patriarcal dominante. Só então pela literatura de autoria feminina contemporânea é que ganha destaque em som alto e de bom tom.

Outros resultados também indicam que as narrativas se desenvolvem de maneira subversiva. E, entendendo aqui subversão como um ato político consciente, tal qual demonstramos no capítulo anterior, tais romances aí se enquadram, por exemplo, quando problematizam as relações de gênero e questionam ideologias tradicionais-dominantes, mas o fazem com uma nova proposta, a de representar múltiplas e variadas identidades por meio da construção das personagens que povoam seus romances na autoria contemporânea, diferenciando-se um pouco da escrita subversiva, mas ainda tímida, da autoria feminina em fases anteriores do movimento feminista.

Com isso, essa representação não se restringe apenas às personagens dessas narrativas, mas ela também é produzida pelas relações estabelecidas entre elas, pelas temáticas abordadas e pelo modo como elas se desenvolvem, pelas mudanças sociais, culturais e ideológicas apresentadas nas obras e por todo conjunto que contribui para o desenvolvimento dessa representação.

Assim, é possível dizer que há um terceiro lugar ocupado pela literatura de autoria feminina escrita nos dias de hoje, que não está fixado nem no centro, nem nas margens. Situa-se, portanto, em um espaço transitório e intermediário entre essas duas instâncias extremas, oferecendo um novo sentido de se compreender a constituição das identidades de homens e principalmente de mulheres. Trata-se, dessa forma, de um local que busca valorizar as margens e minimizar a distância até o centro contribuindo com novas propostas de representações as quais não se situam em nenhuma das extremidades.

2.2 A sexualidade feminina como tema central: questões de gênero na literatura de autoria feminina contemporânea

A sexualidade feminina e a representação do corpo da mulher, temas caros às artes em geral e, de modo especial, à literatura, têm suscitado inúmeras indagações no âmbito dos estudos de gênero, preocupados em promover o desnudamento de posturas discriminatórias subjacentes às representações/construções de personagens, bem como das relações entre os sexos.

Conforme afirma Rita Schmidt (2012, p. 12), “a literatura, desde a antiguidade, constitui um repositório imagético de construções culturais do corpo humano, mas é no romance do século XIX que as representações do corpo feminino assumem um caráter que se poderia qualificar como didático”. Não raro, os romances canônicos desse período, sob a influência das determinações sociais,

[...] parecem ter ditado um ou dois enredos inexoráveis para as mulheres e neles, o tropo do corpo feminino, via de regra, definido radicalmente pela sexualidade, assume uma importância central não só pelo fato dos textos se alinharem às tendências estéticas dominantes de seu tempo no que diz respeito à caracterização de personagens femininas, mas também porque ambos projetam a imagem de uma sociedade cuja ordem e estabilidade está assentada em certas premissas sobre as relações entre corpo feminino, sexualidade e natureza. (SCHMIDT, 2012, p. 9).

Os romances referidos pela pesquisadora apresentam enredos constituídos de histórias de amor, casamento, transgressão e morte, como é o caso de *Madame Bovary* (1856), de Gustavo Flaubert, e *Ana Karenina* (1875), de Leon Tolstói. “A característica sacrificial das protagonistas, ambas casadas e mães, e que cometem suicídio ao final da narrativa, permite ler os romances como pedra de toque de uma cultura patriarcal e burguesa que reafirma seus valores mediante o expurgo do excesso feminino.” (SCHMIDT, 2012, p. 9).

Na literatura brasileira, também não é difícil encontrar exemplos de representações estereotipadas da mulher, seja como mulher-anjo/mulher-demônio, como mulher-objeto, mulher-sensual ou, ainda, como mulher-macha, feia e mal amada (ZOLIN, 2009). As personagens Rita Baiana de *O cortiço* (Aluísio Azevedo), “a virgem dos lábios de mel” de *Iracema* (José de Alencar), Capitú com seus “olhos de cigana

oblíqua e dissimulada”, de *Dom Casmurro* (Machado de Assis) e as protagonistas de *Gabriela, cravo e canela*, *Dona flor e seus dois maridos* e *Tieta do agreste* (de Jorge Amado), são apenas alguns dos exemplos de personagens cujos corpos são sensualizados e erotizados, concretizando o estereótipo de sedução, perdição e tentação, consideradas objeto do desejo sexual masculino e/ou responsáveis ou culpadas por qualquer transgressão decorrente das relações estabelecidas com o outro sexo no interior dos enredos.

Tendo em vista representações reducionistas de identidades femininas como essas, engendradas a partir de construções opressoras e masculinas, os estudos de gênero e os estudos feministas⁶ se consolidam por problematizarem os papéis femininos e masculinos e por explicitarem estruturas de pensamento que subjazem a elas. Sobre isso, reflete Vanessa Zucchi, et al. (2010):

Com a propagação da “ginocrítica” e do interesse em refletir sobre o processo de construção da identidade feminina, o conceito de gênero tornou-se um tema emergente, adquirindo relevância na medida em que propôs uma distinção cultural do sexo biológico. Sabendo que a interpretação do feminino foi historicamente construída sob a ótica masculina, pautada em essencialismos biológicos, foi preciso estender as preocupações sociais e políticas feministas para construções propriamente teóricas, problematizando categorias consideradas universais e naturais. (ZUCCHI, et al., 2010, p. 222).

A representação do corpo e da sexualidade femininos, nesse sentido, é construída na literatura canônica sobre os alicerces do discurso patriarcal, o qual dominou nossa sociedade até que o feminismo começasse a render os primeiros frutos. É só, então, a partir da perspectiva feminista e da literatura de autoria feminina, sobretudo da produção contemporânea, que se promovem grandes mudanças nas representações das relações de gênero. Acerca dessa questão, Schmidt (2012) tece, no fragmento abaixo recortado, importantes reflexões:

Se considerarmos o quadro da produção literária de autoria feminina a partir de fins do século XIX, pode-se dizer que a ficção inaugurou, de forma mais sistemática e insistente, novas e múltiplas formas de imaginar as relações entre mulher, corpo e natureza, não sem dramatizar certas ambivalências e impasses, mas rica em

⁶Segundo Bonnici (2007), se entende por estudos de gênero os estudos a cerca dos problemas de gênero e de sexo na linguagem e na sociedade, associados a problemas de teoria feminista, homoerotismo e outros aspectos de Estudos Culturais, são mais abrangentes e inclusivos, enquanto os estudos feministas se restringem aos problemas culturais da mulher.

reconfigurações dessa relação na perspectiva de deslocamentos e resistências à construção do corpo como lugar da reprodução da feminilidade, o que significa rasurar o princípio da mulher “natural” e questionar a metanarrativa patriarcal da subordinação. Nesse processo, muitas escritoras do passado exploraram, com profundidade insuspeitada, a relação entre identidade, subjetividade, corpo e natureza, de tal maneira que seus romances podem ser tomados como precursores de teorias que viriam a se desenvolver posteriormente, nas últimas duas décadas do século XX. (SCHMIDT, 2012, p. 12, 13).

Frente a isso, o corpo feminino e sua sexualidade começam a ganhar novas formas de representação nos romances escritos por mulheres, e os resultados obtidos com a pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, já referida, da qual deriva a presente dissertação, demonstram em que medida a literatura de autoria feminina avança no sentido de promover representações mais realistas, menos contaminadas pelos discursos dominantes, assumidos por tanto tempo como verdade.

Assim como visto na Tabela 12, mais de 40% das obras de autoria feminina constituintes do *corpus* analisado tratam de questões de gênero e de temáticas que abordam a sexualidade como tema central (respectivamente em 10 e 22 romances analisados). Observando os romances que tratam mais especificamente da sexualidade feminina, a Coleção *Amores extremos*, um conjunto de 7 livros publicados pela Editora Record entre os anos de 2001 e 2003, destacam-se, e esse parece ser um dos seus objetivos, representações de/s identidade/s femininas às voltas com sua sexualidade. Eis alguns exemplos: a mulher idosa que se relaciona com um jovem; a mulher casada que sente um desejo sexual avassalador por um homem que não é seu marido; a amante que não se contenta mais com a relação instável; e a mulher que nunca alcançou a plenitude sexual e, por isso, busca incansavelmente esse prazer.

As tabelas a seguir ajudam a compreender como se desenvolvem as relações afetivas entre as personagens e o modo como a sexualidade é vista, construída e compreendida nas relações desenvolvidas com o outro e consigo mesma, assim, representando as identidades dessas personagens. A Tabela 14, por exemplo, aponta o sexo das personagens e a relação com sua orientação sexual, entendida aqui como a direção do desejo que se sente e que, portanto, não está necessariamente relacionada à prática sexual.

Tabela 14 – Sexo das personagens e orientação sexual

Sexo da personagem				
Orientação sexual	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Heterossexual	160	140	0	300
Homossexual	3	5	0	8
Bissexual	7	0	1	8
Assexuado	0	0	0	0
Transexual	0	0	0	0
Travesti	0	0	0	0
Ambíguo/indefinida	2	2	1	5
Não pertinente	3	5	0	8
Não mencionada	13	10	0	23
TOTAL	188	162	2	352

Obs.: Os dados relativos à categoria “não pertinente” são aqueles entre crianças, animais ou personagens sobrenaturais.

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Os dados da Tabela 14, referentes à orientação sexual das personagens, demonstram que a maioria é heterossexual, dentre elas, 160 são mulheres e 140 homens. Entre as 8 personagens homossexuais que aparecem nos romances, 3 são femininas e 5 masculinas. Já entre as personagens bissexuais, 7 são femininas e nenhuma masculina. Não são representadas, nesse *corpus*, outras orientações sexuais, como a do transexual e a do travesti. Tudo somado, parece que os romances analisados refletem a perspectiva sociocultural de quem sabe que, se pelo menos aparentemente, a sociedade contemporânea é predominantemente heterossexual, outras orientações de desejo são possíveis, ainda que estejam pouco representadas.

Atabela que segue auxilia a compreensão de como se dão as relações sexuais nos romances de autoria feminina contemporânea e constata o que Dalcastagnè (2010, p. 60) percebe ao comparar a representação da sexualidade da mulher em obras de autoria masculina e feminina: “[...] as autoras descrevem mais cenas sexuais e com mais detalhamento – talvez a necessidade de marcar um espaço de liberdade de expressão, talvez uma tentativa de, finalmente, mostrar o sexo pela perspectiva feminina.”

Tabela 15 – Com quem a personagem faz sexo?

Sexo da personagem				
Com quem a personagem faz sexo?	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Cônjuge	80	72	0	152
Namorado	41	5	1	47
Namorada	2	28	0	30
Amante	30	22	0	52
Pai, irmão, filho	0	0	0	0
Mãe, irmã, filha	0	0	0	0
Outro parente do sexo masculino	4	0	0	4
Outro parente do sexo feminino	0	3	0	3
Amigo, vizinho ou colega(homem) de trabalho	12	0	0	12
Amiga, vizinha ou colega (mulher) de trabalho	1	11	0	12
Parceiro eventual	20	1	0	21
Parceira eventual	1	10	0	11
Garoto de programa	1	1	0	2
Garota de programa	1	6	0	7
Desconhecido	5	0	0	5
Desconhecida	2	0	0	2
Consigo mesma (masturbação)	7	1	0	8
Animal	0	0	0	0
Entidade sobrenatural	0	1	0	1
Outro	4	4	1	9
Ninguém	8	12	0	20
Sem indícios	37	27	0	64
Não se aplica	7	5	0	12
TOTAL	263	209	2	474

Obs.: Os dados referentes à categoria “não se aplica” se referem a crianças. O número total é superior ao número de personagens catalogadas na pesquisa porque a questão “Com quem a personagem faz sexo?” permite respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

Nessa tabela, observa-se a variedade de relações sexuais vivenciadas por homens e mulheres nos romances analisados. Entre as personagens do sexo masculino, as relações mais recorrentes são as tradicionais, isto é, com o cônjuge, a namorada, a amante ou garota de programa. Já para as personagens femininas, as relações com esses tipos de parceiros também são as que lideram, porém alguns dados chamam atenção.

Entre os números apontados pelas categorias em que a relação sexual é eventual, somam-se 20 relações de personagens femininas com parceiros eventuais e 10 relações de personagens masculinas com parceiras eventuais; outras 7 relações sexuais foram marcadas entre mulheres e pessoas desconhecidas, enquanto nenhuma dessas relação entre homens e pessoas desconhecidas foi marcada. Em relação ao sexo consigo mesmo/a, há uma diferença grande entre as personagens femininas e masculinas: 7 mulheres praticaram a masturbação e apenas 1 homem o faz. Os números que contabilizam as relações sexuais com os/as amantes e com amigo/a, vizinho/a ou colega de trabalho também são maiores para as mulheres que somam 43, enquanto os homens 33.

Esses dados sugerem o desejo de representação da liberdade sexual das mulheres e autonomia em relação ao própriocorpo e ao desejo. Tais constatações refratam a realidade contemporânea, após décadas de lutas feministas e reivindicações do direito à sexualidade feminina. Diferentemente das penalidades sofridas pelas mulheres que ousavam ter relações fora do casamento ou que, mesmo assim, arriscavam-se a ter seu nome e sua honra manchados ao buscar realizar o desejo sexual, as personagens dos romances de autoria feminina contemporânea aqui analisadas não se sentem culpadas, imorais ou pecaminosas, apenas mulheres protagonistas de suas vidas, donas dos seus corpos e de sua sexualidade.

Em relação ao ato sexual, a pesquisa também aponta que a maioria dessas personagens femininas gosta de praticá-lo, enquanto outras aceitam e, em menor número, evitam. A Tabela 16 registra o modo como a personagem se sente face à sua própria sexualidade.

Tabela 16 – Os sentimentos das personagens em relação à própria sexualidade

Sexo da personagem				
	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Em relação à própria sexualidade				
Satisfeita	58	49	0	111
Insatisfeita	7	1	0	8
Culpada	3	0	0	3
Confortável	4	4	1	8
Perturbada	6	4	0	9
Sem indícios	110	104	1	308
TOTAL	188	162	2	450

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

As personagens femininas são citadas em todas as categorias na Tabela 16. A maioria das mulheres está satisfeita, mas há também mulheres insatisfeitas, culpadas, confortáveis e perturbadas em relação à sua sexualidade, sem uma diferença notável entre esses índices, já que os valores são próximos uns dos outros. Essa distribuição homogênea da sexualidade das personagens femininas, entre as categorias apontadas, sugere que há múltiplas representações de identidades femininas nos romances analisados, evidenciando igualmente múltiplos sentimentos relacionados à sua sexualidade.

Outro dado indica que a mulher deixa de ocupar de forma centralizada o posto de mãe como função pré-determinada pelo gênero. Das 240 personagens femininas que transitam nos romances, 121 delas já são mães, incluída aqui a fase de gestação, e um número não muito distante não têm filhos, 99 delas, como mostra a Tabela 17.

Tabela 17 – A personagem tem filhos?

Sexo da personagem				
A personagem tem filhos?	Feminino	Masculino	Ambíguo	TOTAL
Sim	85	74	0	159
Só gestação	7	5	0	12
Não	81	62	1	144
Sem indícios	13	17	1	31
Não se aplica	2	4	0	6
TOTAL	188	162	2	352

Fonte: pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”.

A partir dos dados dessa última tabela e de todos os resultados comentados até aqui, percebe-se que as identidades femininas, na pena das escritoras contemporâneas, já não são configuradas da mesma forma como o foi ao longo dos tempos. Para elas, a casa/lar não mais consistem nos elementos centrais de suas vidas, e as relações profissionais ocupam lugar de destaque no seu cotidiano. A vida conjugal também não é vista como parte fundamental das identidades femininas representadas, já que há uma grande parcela de personagens divorciadas e o dobro de solteiras em relação às casadas nos romances analisados, além de um expressivo número de mulheres que se casam em idades cada vez mais avançadas.

As representações femininas nesses romances também apontam para a sexualidade como tema cada vez mais natural e recorrente, o que tira a mulher da condição de ouvinte ou expectadora da sua vida, dos seus sentimentos e desejos e a coloca como protagonista de sua história, portanto, responsabilizando-a por seus atos e admitindo com consciência suas atitudes (TOURAINÉ, 2007). Nessas representações veiculadas na literatura de autoria feminina contemporânea, a mulher deixa de ser considerada imoral, pecadora ou culpada pelas transgressões que ocorrem quando o exercício de sua sexualidade não coincide com as normas sociais estabelecidas, para ser vista como sujeito capaz de imprimir à própria vida o rumo que desejar.

O que de fato se pode inferir é que, como discutido no capítulo anterior, a literatura de autoria feminina contemporânea busca representar a identidade feminina em suas singularidades, subvertendo a representação que lhe foi imposta ao longo de

todo cânone literário com estereótipos que as enclausuravam em algumas características redutivas. O que se percebe é que essa literatura busca não só representar a identidade feminina, diferentemente daquela feita por uma construção literária de base patriarcal, mas também propõe representar a pluralidade das identidades femininas e, assim, representar a mulher em suas especificidades.

Assim, o discurso vislumbrado na literatura de autoria feminina assume a importante tarefa de ceifar os discursos tradicionais sobre a mulher, ancorado em uma base patriarcal, machista e opressora. Nesse sentido, busca valorizar suas escolhas, desejos e projetos por meio de variadas representações suas, sobretudo de sua sexualidade, como será visto no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

COLEÇÃO AMORES EXTREMOS: AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE FEMININA

De fato, é vã a procura de “essência” feminina, a qual definira todas as mulheres enquanto mulheres. Ademais, não se pode presumir que aquilo que se aplica a uma mulher de determinada classe ou raça ou período histórico ou nacionalidade se aplicará às outras mulheres. (BONNICI, 2007, p. 86).

Já não se pode duvidar que a literatura de autoria feminina ocupa, no século XXI, um espaço relativamente amplo, se considerarmos as interdições sofridas nos séculos precedentes, em que passeiam múltiplas e heterogêneas representações identitárias, principalmente, femininas, seja por meio das escolhas que as escritoras fazem ao construir suas personagens, seja pelo modo como suas ações e relações são desenvolvidas.

Não raro, a sexualidade, como parte constituinte da identidade humana, e as relações de gênero são aí problematizadas e representadas. O corpo feminino recebe tratamento diferenciado nesse contexto, de modo que nos sentimos instigados/as, seja como leitores/as, seja como pesquisadores/as, a desvendar as possíveis significações dessas representações: o corpo feminino é retratado na literatura escrita por mulheres em sua concretude histórica ou em sua concretude biológica/essencialista? como indaga a pesquisadora Xavier (2007), em *Que corpo é esse?*

Amplamente discutido, o corpo feminino, como pondera Ferreira (2010), pode ser considerado um dos maiores objetos de estudo no contexto artístico do Ocidente, tendo visto a diversidade de conceitos e de simbologias produzidas a partir de suas representações e dos papéis atribuídos a elas ao longo do tempo. Antes dos movimentos feministas, o corpo era analisado como parte de um essencialismo feminino, depois, ele passa a ser visto como uma desconstrução da oposição macho/fêmea, em que inscrita na cultura patriarcal representava pela dicotomia mente (masculino-superior) e corpo (feminino-inferior) o princípio da subalternidade feminina e do desequilíbrio dos papéis ocupados pelos gêneros em sociedade, como discute Zinani (2010).

Nesse contexto, a representação corporal assume expressiva relevância para as constituições identitárias, uma vez que, afirma Grosz (2000), implica “um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (p. 84). A literatura de autoria feminina permite realizar significações ou ressignificações da corporalidade e da sexualidade, principalmente as femininas, de modo a propor um quadro diferente do construído e representado tradicionalmente.

Com base nesse contexto das novas e possíveis construções da sexualidade feminina, este capítulo se propõe a estudar essa pluralidade de representações proposta pela literatura contemporânea de autoria feminina, tomando como recorte os sete romances que compõem a coleção *Amores extremos*. Publicados entre os anos de 2001 e 2003, pela editora Record, cada um dos romances foi escrito por autoras já conhecidas na cena literária, são eles: *Para sempre – Amor e tempo* (2001), de Ana Maria Machado; *Através do vidro – Amor e desejo* (2001), de Heloisa Seixas; *Recados da lua – Amor e romantismo* (2001), de Helena Jobim; *Solo feminino – Amor e desacerto* (2002), de Livia Garcia-Roza; *Obsceno Abandono – Amor e perda* (2002), de Marilene Felinto; *O pintor que escrevia – Amor e pecado* (2003), de Leticia Wierzchowski; e *Estrela nua – Amor e sedução* (2003), de Maria Adelaide Amaral.

Esses romances retratam a sexualidade feminina relacionada ao modo como o amor é compreendido pelas personagens. Assim, o tempo, o pecado, o desacerto, a perda, o desejo, a sedução e o romantismo, questões relacionados ao amor que dão origem aos subtítulos dos romances, funcionam como válvulas propulsoras das histórias narradas.

O que essas narrativas possuem em comum, além do tema, é a representação de personagens que rompem com os estereótipos comumente representados na literatura canônica, construídos a partir de uma base patriarcal e cristalizados pelo tempo. Trata-se de focar a sexualidade feminina sob várias óticas possíveis, abnegando-se dos conceitos usualmente estruturados e organizados pela sociedade como modelo a ser seguido pelas mulheres de boa conduta sexual. Histórias como a da mulher que não cessa sua busca pela plenitude sexual nunca atingida, a da mulher idosa que procura seduzir um rapaz por quem se apaixona, a da mulher casada que se entrega aos devaneios sexuais de um amor da adolescência, a da amante que não mais se compraz com a relação instável vivenciada com um homem casado, dentre outras, são apresentadas assim como múltiplas e variadas representações da identidade feminina na literatura contemporânea escrita por mulheres.

3.1 Sexualidade & objetificação: *Para sempre e O pintor que escrevia*

A objetificação tem marcado grande parte das representações identitárias em que a dominação sobre o outro impera nas relações sociais, culturais, afetivas e sexuais. Bonnici (2007), conceitua a objetificação como sendo a

maneira pela qual indivíduos ou grupos de indivíduos tratam os outros como objetos. É a prática própria da ideologia patriarcal e da ideologia colonial de tratar o **outro** [...] como inferior. [...] Na teoria feminista, os participantes (o homem e a mulher) são hierarquizados de tal forma que o homem e seu discurso se petrificam como sujeitos, enquanto a mulher e seu discurso são reduzidos a objeto. (BONNICI, 2007, p. 192, grifo do autor).

Essa objetificação nas relações entre os gêneros, em que o homem ocupa uma posição superior, enquanto a mulher, uma posição inferior, pode estar presente nos mais diferentes contextos e situações, como nas áreas do trabalho, da família, da escola, dentre outros. Além disso, a objetificação se encarrega de uma das representações mais tradicionais, e também mais machistas, da sexualidade feminina, produzida e difundida pela literatura canônica e pela sociedade. O corpo da mulher como objeto de desejo sexual é extremamente erotizado, sensualizado e “feito” para o prazer masculino, submisso, inferiorizado e até insignificante diante do poder e da dominação masculinos.

Se se pensar desde os tempos primordiais, a história da humanidade já oferece um exemplo da mulher objetificada com Eva e o mito da criação, em que o signo feminino ocupa um papel sedutor, tentador, quase um símbolo sexual. Eva incita Adão a violar aquilo que lhes fora proibido e, oferecendo a maçã a ele, torna-se responsável por todos os males advindos dessa desobediência, “uma vez que se deixou convencer pelo Demônio e seduziu o homem para comer o fruto da Árvore do Bem e do Mal, levando-o a violar o interdito divino, a pecar, a perder a Graça e a imortalidade do corpo” (RIBEIRO, 2012, p. 226). A partir desse episódio, a mulher começa a ser tratada e representada como um ser inferiorizado, perigoso, culpado e, nesse caso, imoral, onde temos a imagem de Eva como a primeira representação dessa figura a que a mulher foi e muitas vezes ainda continua sendo submetida.

São recorrentes as representações de mulheres objetificadas nas artes em geral e, de modo especial, na literatura. Os romances que constituem a história literária brasileira, por exemplo, não deixam faltar exemplos de mulheres-objeto. Esse modelo

feminino também tem sido perpetuado na realidade extraliterária, na qual as mulheres, não raro, são tratadas como objetos, sempre a serviço do *Outro*, tomadas como seres submissos, inferiores e incapazes de se tornarem sujeitos agentes.

Como dissemos mais cedo, é por meio do movimento feminista que esse estado de coisas vem se modificando, e é com a escrita literária de autoria feminina que o estereótipo de objetificação vem sendo enfraquecido, dando lugar a outras representações ou retomado para ser problematizado e refutado. É o caso de dois dos romances da coleção *Amores extremos: Para sempre – Amor e tempo* (2001), de Ana Maria Machado, e *Opintor que escrevia – Amor e pecado* (2003), de Leticia Wierzchowski. Ambos os romances tratam da representação da mulher objetificada com um propósito crítico, denunciador e até irônico.

Em *Para sempre*, são narradas duas histórias de amor, uma de Nelson e Susana e outra de Daniel e Antônia – filha do casal. A primeira relação, como muitas histórias de amor, passa pela fase em que os dois se conhecem quando jovens, sofrem desavenças, lutam juntos, criam os filhos e somam várias décadas de amor e união. A relação entre Daniel e Antônia também passa basicamente pelas mesmas etapas: conhecem-se, apaixonam-se, passam por dificuldades, têm uma filha e comemoram anos juntos. O que torna as duas histórias semelhantes é que ambas não conseguem vencer as agruras que o tempo impõe ao casamento, e sendo o tempo implacável com o amor, na visão que a obra apresenta, as duas relações se desmancham com a convivência e com a rotina.

Os dois casais, entretanto, vivem em épocas diferentes, o que proporciona desfechos distintos para o fim dos dois casamentos, especialmente para a mulher.

Susana, uma mulher nascida na primeira metade do século XX e pertencente a uma família católica, teve seu casamento com Nelson arranjado. Depois, em meio aos muitos filhos, “consequência direta do amor (e da inexistência de métodos contraceptivos eficientes)” (MACHADO, 2001, p. 24), torna-se dona de casa, sem outra profissão e passa a vida cuidando do marido, dos filhos e da casa: “Eu era o marido dela. E que segredos uma mulher como Susana podia ter? Ela não tinha vida própria, parou no tempo... Até mesmo um trabalho próprio ela nunca teve” (MACHADO, 2001, p. 89). Susana também incentiva o marido a propor sociedade para o patrão para o qual trabalha, concordando até em hipotecar a casa onde moravam para apoiar a empreitada.

Sua filha Antônia, professora de Literatura bem-sucedida, mora sozinha, viaja e se relaciona com quem quer até conhecer e se apaixonar por Daniel, que está se

divorciando da atual esposa. Eles depois se casam, têm uma filha e continuam juntos por anos.

Quando o casamento de Susana e Nelson chega ao fim, devido ao desgaste da relação, ela não sabe o que fazer com sua própria vida, porque sempre viveu para o marido. Ainda mais, não sabe como lidar com o fato de ser trocada por uma moça bem mais jovem que ela, amiga de faculdade de uma das suas filhas:

Tudo na vida dela sempre foi dirigido para a casa, a família, os filhos. Isso não se pode negar – uma boa esposa, uma grande mãe, uma excelente dona de casa...Uma vida anulada, voltada para os outros. Por isso é que ela não entendia que os outros podem não ser assim e ter necessidade de uma vida própria. Teve muita dificuldade de me compreender e aceitar o que eu estava vivendo com a Tânia. (MACHADO, 2001, p. 91).

Susana é acometida por uma doença grave, que cresce expressivamente somada ao seu ciúme e à sua inveja da rival, que lhe rouba a vida segura que tinha. Ela vai se definhando cada vez mais e, por não conseguir “digerir” tudo o que lhe acontece, morre no fim da narrativa. Nelson, por sua vez, considera a nova realidade como uma renovação de vida: “Estava me fazendo muito bem, mostrando que eu estava vivo, inteiro, saudável, cheio de vida. Sabe lá o que é ficar trepando com a mesma mulher por quase trinta anos?” (MACHADO, 2001, p. 85). Casa, então, com a nova mulher, que engravida dele e o deixa, anos mais tarde, sozinho, sem os bens financeiros e morrendo em uma cama de hospital.

Essa relação de Nelson e Susana exemplifica com grande fidelidade a relação de marido e mulher talhados segundo a ideologia patriarcal. Nela, a mulher é quem sempre sai perdendo, ainda que cumpra toda a rota doméstica a ela atribuída pelos ditames tradicionais e o homem ocupa o papel de regulador da qualidade feminina no casamento. Nesse caso, ele não pensou duas vezes em abandonar/descartar a mulher, uma vez que seus “serviços e obrigações” deixam de ter a importância que tinham no início do casamento e ela passa a ser trocada por outra mulher, mais disposta a ocupar o posto “feminino” no sentido preconceituoso da palavra.

Diferentemente da relação dos pais, Antônia e Daniel têm uma vida mais equilibrada no que tange à profissão. Ambos trabalham fora de casa e são muito competentes no que fazem, especialmente a mulher. Na vida familiar, ela não ocupa uma posição submissa como a mãe e, junto com Daniel, tem apenas uma filha. Também

vencem as dificuldades da convivência e passam por grandes provações, como quando ocorre um grave acidente com ela e a relação entre os dois se solidifica ainda mais.

Mesmo assim, o desgaste do longo tempo juntos somado a uma insatisfação sexual de Daniel abala fortemente o casamento. E esse incômodo só é cessado quando ele encontra uma mulher que poderia se submeter às suas vontades, aos seus desejos, que lhe servisse como seu objeto sexual:

Vivera muitos anos ao lado de uma mulher que queria ser igual a ele. Junto a uma pessoa que, só porque fazia um certo sucesso na sua área, vivia cheia de discursos de independência. Era agora um alívio estar ao lado de alguém que se dispunha a fazer tudo o que ele queria, como ele queria, na hora em que queria. (MACHADO, 2001, p. 145).

Embora vivenciem um contexto mais favorável à mulher, o casal mais jovem também parece sofrer as influências nefastas do patriarcado, sobretudo no que toca à trajetória do marido, que foi criado sob a educação de que é o homem que manda na casa e na mulher, de que é ele que tem as rédeas da dominação. Constatado o desconforto advindo dos “discursos de independência” da esposa a ele a redenção masculina só viria se assumisse o papel de dominador, ainda que fosse por meio de fantasias sexuais, só possíveis mediante a “substituição” da esposa. O sociólogo Pierre Bourdieu (2005) aborda a questão ética da virilidade, associada à honra, de modo inseparável da potência sexual. A prática sexual tomada como o lugar de ostentação da dominação masculina: ao se mostrar potente, ativo, másculo, também se mostra viril e, conseqüentemente, capaz de comandar o terreno em que está, perpetuando práticas ancestrais. É o que parece ocorrer na trajetória de Daniel que se realiza ao assumir a posição de dominador no ato sexual, que pratica com a amante, objetificando sua parceira:

Correia, chicote, cabresto, coleira, rédea, algema, sela, nada disso precisava ser real e concreto (mas nada impedia que fosse...) para criar um jogo sexual irresistível que o fazia se sentir vivo, quer na luta para se soltar, quer no esforço para prender. Mexia com alguma coisa vital, primitiva, masculina, de homem que comanda o terreno e manda em casa. Cada vez lembrava mais de como o pai e o avô eram respeitados quando chegavam do trabalho ou davam as ordens para a família. Em criança, ninguém fazia barulho para não atrapalhar a leitura masculina do jornal, ninguém desobedecia. O que o dono da casa dizia era uma ordem. Não tinha essa história de discutir opinião paterna como a Manuela cada vez fazia mais, mancomunada com Antônia para solapar a autoridade dele. (MACHADO, 2001, p. 145-146).

A personagem se realiza ao relacionar esse poder fantasiado durante o sexo, em que domina e objetifica a parceira, coma autoridade de “homem da casa”, papel masculino fora de moda em tempos de feminismo. Ao utilizar utensílios próprios que reafirmam a condição de domínio e de posse perante o outro, como “correia, chicote, cabresto, coleira, rédea, algema, sela”, que prendem, ameaçam, ferem, amarram, privam de movimento, conduzem conforme seu desejo, ele se sente o “homem que comanda o terreno e manda na casa”. Lembra-se até de seus antepassados que viveram esse papel de modo natural, mas que ele, nos tempos atuais, o enfrenta de forma problemática.

Bourdieu (2005) analisa nos seguintes termos a prática sexual caracterizada pela dominação masculina e pela submissão feminina:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2005, p. 31).

Em vista disso, podemos concluir que a realização masculina em *Para sempre* decorre da objetificação feminina. Os papéis normatizados em torno da noção de gênero, construídos socialmente, só são firmados quando há uma relação de desequilíbrio de forças e de poder entre homens e mulheres, por exemplo: o homem ocupando uma posição superior, sendo extremamente ativo, e a mulher, uma posição inferior, sendo passiva. Nesse sentido, o fracasso do casamento no romance registra o fato de a esposa se esquivar da rota predeterminada para seu sexo e assumir as rédeas de sua vida a contragosto do marido.

A representação das relações de gênero, nesse sentido, no romance de Ana Maria Machado, são construídas de modo a focar diversas possibilidades de um casal se relacionar, de tal modo que as condutas autoritária e machistas das personagens masculinas, ao cabo, da narrativa acabam por assumir o lugar do ridículo, ressaltado na medida em que é lido a partir da perspectiva feminista e contemporânea.

Em *O pintor que escrevia*, de Leticia Wierzchowski, tem-se, novamente, dois tipos de identidades femininas: a da mulher decidida, corajosa e que age com autonomia, de acordo com suas vontades; e a da mulher objetificada e esposa submissa.

A obra narra a história de Amapola Maestro e do pintor Marco Belucci, que são casados e muito apaixonados, mas, apesar disso, ele se vê atormentado por um perigoso segredo que alicerça a relação. Antes de se suicidar e de ela começar a enlouquecer por causa de sua morte, o pintor registra em uma espécie de diário escrito no verso de suas telas o segredo que o levará à morte: ele e Amapola são irmãos, embora de pais diferentes. Foram unidos pela própria mãe, Antônia Maestro, que, em sua loucura, ansiava por netos esteticamente perfeitos, já que os irmãos eram donos de uma beleza singular. O segredo só vem à tona duas décadas depois, quando a viúva decide desfazer-se das obras do marido, contratando um especialista para lhes avaliar.

Amapola é retratada como um ser angelical, puro e perfeito. Ela é vista por Marco Belucci como a mais perfeita criação feminina, dona das mais belas formas físicas e objeto de seu desejo sexual, enfim, sua musa desde quando criança:

Naquela tarde de verão, foi que eu a vi pela primeira vez. A menina de Botticelli. Seus olhos azuis eram mais azuis do que o mar que escondia o Cristo Degli Abissi, seus cabelos negros eram como o céu das noites sem lua que eu via da minha janela quando perdia o sono [...]. [De] onde eu estava, apenas via-lhe a beleza, a graça, o porte de princesa [...]. Seus pés calçados, que não tocavam na areia do caminho, me enterneceram. [...] Ah, sim, tive pena dela. [...] Tinha um sorriso perfeitamente triste. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 47-48).

Ao reencontrá-la anos mais tarde, Marco Belucci tem a oportunidade de observá-la mais de perto e descobrir que seu amor é correspondido, entregando-se aos devaneios de paixão e desejo os quais acabam por objetificá-la, tornando-a estereótipo de beleza feminina sedutora e sensual:

Aqueles olhos, aquela boca, os negros cabelos, o corpo que escorregava em suas próprias formas cheias de contornos, como um instrumento musical, uma jóia, de rara urdidura, como uma flor. [...] pois Amapola foi, naquele momento, a visão jamais vista, a beleza suprema e quase diabólica da perfeição. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 88).

O sentimento entre sua filha e o pintor, num certo sentido, facilita a realização do projeto de Antônia Maestro, qual seja, o de dar continuidade à sua descendência esteticamente perfeita. Daí Antônia, “[a] mulher [...] bonita, de olhos cinzentos e rosto bem talhado, com a postura das rainhas e o seu pisar cheio de excelência”

(WIERZCHOWSKI, 2003, p. 81), propõe ao pintor que fique no Brasil, onde ela tem posses, e em troca, ele teria um filho (perfeito) com Amapola.

O fato de ele, cego de paixão, aceitar a proposta, de modo a sair com ela fugidos da Itália para o sul do Brasil já no início da segunda guerra mundial, desencadeia todo o processo de objetificação de Amapola. Ela, inferiorizada e subserviente, é tomada como objeto sexual negociado pela mãe, consciente de suas obrigações de “boa esposa” e, como tal, capaz de se entregar todas as noites a marido alucinado e cego de desejo: “Já no navio, a cama de Amapola tornou-se oficialmente também a minha. [...] Durante a viagem, passei a viver os meus dias à espera das noites” (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 56). Do lado de Amapola, o conforto de ter ou não querer se ocupar das estruturas de poder que lhe direcionam o destino a leva a vivenciar a paixão, como se a mesma lhe tivesse brotado naturalmente:

De dia, a verdade é que contento em apenas existir ao lado dele, como um vulto, não muito necessário, mas agradável talvez, até mesmo decorativo, por que não? Eu aceito esta descrição de ser coisa e não gente. Um alívio, confesso... Deve sempre haver um momento na vida de uma pessoa em que é necessário não pensar, apenas existir, como um abajur ou um marcador de livros. Durante o dia sou apenas isto: uma bela mulher, exatamente igual a um troféu ou uma jóia ou uma tela. Um adorno. E é tão bom... Apenas estar ao lado dele, a brisa marinha em meu rosto, sem pensar, sem ser. O quão doces são esses momentos... É que Marco precisa desenhar, seus olhos então existem apenas para a arte. À noite é que eles se abrem para mim. Ah, mas como vale a vida, nessas horas secretas... (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 122).

Nesse fragmento, a fala de Amapola, uma das únicas a que o/a leitor/a tem acesso, já que o romance é narrado em terceira pessoa, mas se percebe muito mais a incidência do pintor falando do que ela, apesar de apontar, em um primeiro momento, para a assumida objetificação da personagem no âmbito do casamento, traz em seu bojo, tão sincera que é, uma espécie de sugestão de que se trata apenas de felicidade plástica, uma ironia e um pouco de sarcasmo, talvez. Suas considerações parecem vir acompanhadas de um tom denunciador, crítico em relação à falta de sentido de sua vida, resumida a um adorno da casa, sem função, tampouco objetivos. Parece treinada para ser feliz e, em alguma medida, desconfia disso.

Em algum momento se poderia pensar na possibilidade de esse estado de objetificação torná-la confortável, satisfeita e até feliz na relação estabelecida com o marido, tendo em vista a sutileza com que ela expõe sua opinião. No entanto, torna-

sedifícil vislumbrar esse contexto, pois as marcas da objetificação, no conjunto, são muito mais disfóricas do que positivas: as descrições por meio das quais o marido a retrata, edificadas na sua beleza física e no desejo que tal beleza lhe desperta; os projetos da mãe nos quais Amapola é apenas o instrumento usado no seu pretensioso plano de ter netos perfeitos; nas entrelinhas da sua própria fala, o pouco que ela consegue expressar sugere sua insatisfação em relação ao seu modo de vida, calcado nas aparências, na artificialidade e na melancolia, principalmente quando faz comparações entre ela e os objetos que a circundam – todos a serviço da beleza.

Do mesmo modo que ela se compara a adornos, enfeites, entre outras peças, ela também se compara a uma tela, na qual ela teria se transformado para que ele fizesse dela o que quisesse. A descrição que o pintor faz de Amapola, nesse sentido, e a forma como ela mesma se defronta com a sua imagem pintada por ele faz alusão à imagem da mulher idealizada no Classicismo, conforme pondera Ferreira (2010):

[...] em geral, [as] mulheres, que invadem as pinturas desse gênero são aquelas cujas individualidades tendem a zero. Confundidas com o ambiente, transformadas numa categoria espacial, as mulheres figuram ao lado de coisas tidas como decorativas [...]; são retratadas com a mesma imobilidade, silêncio, beleza [...]. (p. 152).

Como um objeto, a esposa do pintor adorna, decora o ambiente onde ele, que comanda a relação entre os dois, domina. Só lhe resta acatar suas ordens, render-se às suas vontades e à disponibilidade de tempo que ele tem para ela. Esse é o modo como eles se relacionam durante toda a viagem que fazem da Itália para o Brasil. E é ignorando o segredo que Marco Belucci carrega consigo e o pecado que a união incestuosa implica, ela engravida já nas novas terras. O papel da mulher objetificada, não só pelo marido, mas, sobretudo pela própria mãe, até aí se cumpre: uma reprodutora que é necessária ao plano. E se, por complicações na gestação, ela perde a criança, para a amargura de Antônia Maestro, Marco, ainda que atormentado, tentando justificar pra si mesmo a paixão pela irmã, é vencido pelo desejo – a virilidade lhe fala mais alto:

A mulher que eu amei foi a mais bela sob o céu. Perfeitas, as curvas do seu corpo, as linhas do seu rosto; perfeito, o seu sorriso, o brilho agudo dos seus olhos de água-marinha. Nunca houve outra como ela. Quem resistiria ao seu amor? Qual homem, tendo ele sangue nas veias, viraria o rosto para Amapola, conteria seus impulsos, seu

desejo, seu prazer, ao ver a sua carne t pida e p lida e doce como uma fruta de esta o? (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 114).

O desabafo s  vem mais tarde, no verso de uma de suas telas, quando j  n o consegue mais conviver com o segredo e a culpa, antes do suic dio. Ainda assim, parece desejar dominar Amapola mesmo depois de morto, antevendo-lhe o sofrimento da perda:

Sei que, quando esta morte me chegar, Amapola h  de sofrer. [...] E Amapola n o sabe mais viver sem mim [...] N o quero v -la chorar pelo abismo que foi a nossa vida em comum, essa estranha sina, que nos fez t o felizes e t m tamb m t o desgra ados. E mais: n o quero v -la gasta; n o mais esse frescor e essa perfei o que me assustam, mas outra, j  tr mulos os seus gestos e sem brilho a sua tez, uma mulher velha, como o s o todos os velhos, com seu cheiro, n o celeste como o que dela hoje se exala, um cheiro de rara flor; mas um odor acre de coisas passadas, um bafio triste e nauseabundo e infeliz. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 70, 114-115).

Nesse desabafo de suicida, salta aos olhos a perspectiva sociocultural de quem v  a mulher um ser para o outro, nos termos de Touraine (2007), objetificada da forma mais incisiva poss vel: sua amada s o lhe   interessante e desej vel porque   jovem, a simples proje o do desgaste de sua beleza, inevit vel com o passar do tempo, parecer contribuir tanto quanto o incesto que cometera sem conhecimento dela para que escolha morrer. Tal postura aponta,   certo, para outro (pr )conceito machista e preconceituoso em rela o   “condi o” da mulher na sociedade: enquanto for jovem, bela e vigorosa, ela presta-se a desempenhar sua fun o social e sexual; mas, quando seu corpo n o mais corresponder  s expectativas masculinas, ela ser  descartada.

Por meio dessas considera es, podemos concluir que a representa o das identidades femininas de *Para sempre* – Amor e tempo, de Ana Maria Machado, e de *O pintor que escrevia* – Amor e pecado, de Leticia Wierzchowski, corresponde   da mulher objetificada, estereotipada como s mbolo sexual e submissa a servi o da domina o masculina. N o se pode ignorar, todavia, o impacto que tais representa es exercem no contexto contempor neo. Isso implica dizer que, de modo algum, esses romances podem ser lidos como reduplicadores da ideologia patriarcal. Ao contr rio disso, atuam como uma esp cie de farol que ilumina pr ticas de domina o aparentemente inocentes, mas que denunciam e questionam a condi o da mulher quando situada nesse contexto. Se dobram a esse trabalho, a passagem de tempo

expressa em *Para sempre*, que sugere uma nova organização social nas relações entre os casais, não mais ancorada nas bases patriarcais, e a ironia utilizada para demonstrar a felicidade artificial da personagem principal em *O pintor que escrevia*, ao retratar a condição feminina de subjugada, vivenciada no contexto da trama.

3.2 Sexualidade & subjetificação: *Solo feminino e Obsceno abandono*

De acordo com Jean Paul Sartre (1987, p. 6), um dos maiores filósofos do existencialismo, “o homem é, antes de mais nada, um projeto que se vive subjetivamente [...]”. Essa subjetividade vai se formando conforme as vivências e com as relações sociais que se estabelecem ao seu redor, daí advém a idéia do ser como algo inacabado, como um processo em constante construção.

Não muito distante desse pensamento, caminham as considerações de Teresa de Lauretis ao discorrer sobre o gênero como algo relacional: “A representação do gênero é a sua construção” (LAURETIS, 1994, p. 209). A pesquisadora aborda as várias tecnologias como a mídia, o sistema educacional, a família, dentre outras, que produzem e perpetuam as significações do gênero, as quais podem manter os padrões tradicionais ou promover mudanças de mentalidades.

Em vista disso, os processos desubjetivação do sujeito, ou seja, o constructo da sua individualidade, de forma diametralmente oposta à sua objetificação, também se torna um elemento primordial, quando dos estudos acerca das representações de identidades. Trazendo essa idéia para o âmbito literário, Márcia Navarro (1995, p. 14) afirma que, “[...] quando as obras ficcionais incluem a mulher como sujeito e não com mero objeto do foco narrativo, elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante, mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma”.

Assim, com base nessa concepção, vislumbramos, com frequência, na literatura de autoria feminina contemporânea, a representação de personagens cujas trajetórias são fundamentalmente marcadas pela busca da subjetividade, principalmente as femininas. Isso, certamente, relaciona-se, conforme pondera Judith Butler (2003), ao fato de as

mulheres serem representadas por elas mesmas, o que lhes permite expressar a subjetividade de maneira mais verdadeira e convincente.

Segundo Woodward (2009, p. 55-56), o “conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal [...]”, bem como das posições ocupadas e assumidas pelos sujeitos.

Para a pesquisadora Fátima de Oliveira, ao tomar o sujeito como referencial em torno das relações que se estabelece em sua vivência no mundo, há que se levar em conta outros fatores que se ligam ao desenvolvimento da subjetividade. A construção dos conceitos de corpo e de cultura e suas articulações com as noções de tempo e de espaço são fatores essenciais nos modos de produção da subjetividade e é por meio dessa articulação que se engendra toda a complexidade dos modos de subjetivação na experiência moderna (OLIVEIRA, 2000). De acordo com a pesquisadora, que retoma as considerações de Foucault, a experiência do sujeito na modernidade, frente a sua subjetividade perpassa principalmente pelo papel que o corpo desempenha na articulação com a cultura: “na Modernidade o corpo é o lugar do limite individual, o ponto de interface com o mundo social” (p. 13), assim, é pelo desejo e sexualidade, pela linguagem, que exterioriza o interior do ser, e pela morte, vistos como três formas positivas nesse processo, que é conferida singularidade ao sujeito. É o que se desenvolve nos dois romances analisados a seguir.

Solo Feminino – Amor e desacerto (2002), de Livia Garcia-Roza, e *Obsceno abandono – Amor e perda* (2002), de Marilene Felinto, são exemplos de romances que abordam essa temática da subjetividade feminina tratada na contemporaneidade. Os dois trazem em comum a representação/construção de identidades femininas subjetificadas as quais estão intimamente ligadas à sexualidade. Em ambas as narrativas, são narradas em primeira pessoa pelas próprias protagonistas, fato este que propicia um tom mais intimista aos discursos. Elas também agem com autonomia, independência e consciência de seus atos, e a percepção que essas personagens principais têm dos sentimentos e dos pensamentos é extremamente intensa e pessoal.

Em *Solo feminino*, Gilda, amante de José Júlio, que é casado, busca de forma angustiante e incessante atingir a plenitude sexual, que, nos termos dela, mesmo tendo quase trinta anos, nunca conseguiu sentir. Seu parceiro, porém, não tem a sensibilidade e atenção de que Gilda necessita no ato sexual. Nas passagens abaixo em que se refere a seu descontentamento sexual, ela o relaciona às atitudes do namorado:

Assim que saímos do restaurante, deu pressa nele para chegarmos em casa. Mal entramos, arrancou meu vestido e, correndo comigo para o quarto, me empurrou contra a cama e caiu sobre o meu corpo, nos embolamos e, pouco depois, comecei a sentir uma aflição gostosa quando José Júlio se desmanchou sobre mim. Não sei o que acontece! (GARCIA-ROZA, 2002, p. 57-58).

- Eu não tenho tido prazer com você [...]. Você é muito desregulado afobado, faz tudo na correria...

- Tesão, chuchu... [...] Vamos resolver isso agora. Agorinha mesmo. – Pulou em cima de mim.

Apesar de tentar se controlar, em poucos minutos José Júlio se desmilinguira. Ao terminar, perguntou como tinha sido pra mim. Melhor um pouco, menti, e fomos para o quarto, [...] Quando José Júlio dormiu, caí num choro raivoso, convulso e profundo. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 87).

Se assucessivas tentativas de alcançar a plenitude no sexo ao lado desse parceiro são envão, a ruptura do relacionamento e o envolvimento com outros quatro ou cinco homens são, igualmente, mal sucedidas. Daí sua trajetória ser marcada pela ansiedade. A consciência da falta que a personagem vai aos poucos adquirindo, salienta-lhe a consciência da própria liberdade em dizer “não”, de sua capacidade de gerir os próprios atos com independência e autonomia. Isso, todavia, não a apazigua, ao contrário, é igualmente angustiante na medida em que a torna responsável pelas atitudes e pelo fracasso que elas podem acarretar. Como constata Robert Olson (1970): “a angústia da liberdade surge somente com a consciência de que somos sempre nós mesmos que devemos decidir por nós [...]. [...] na medida em que o homem é livre, é por suas opções ou decisões que o mundo natural e social adquire significado” (p. 70-71). Do mesmo modo, para Evelyn Libanori (2011), “a angústia é proveniente ainda, da inquietação de o homem se ver impelido a escolher, a todo momento, a própria identidade [...]” (LIBANORI, 2011, p. 85).

Sendo assim, a angústia advinda da insatisfação e da inquietação que a liberdade lhe traz, confere à protagonista a consciência de que é essencial escolher para se constituir enquanto sujeito, ação que demanda autonomia e coragem para sair da zona de conforto e arriscar na direção do desconhecido e do incerto. Ao proferir a frase “eu sou uma mulher”, segundo Touraine (2007), esse sujeito que fala está dizendo “eu tenho o direito de ser uma mulher e de dar a este personagem o conteúdo que escolhi. Esta

escolha é uma prova de minha liberdade, de minha capacidade de me definir, de me conduzir e de me valorizar em relação a mim mesma” (TOURAINÉ, 2007, p. 31).

Sob uma perspectiva existencialista, a narrativa também põe em discussão as relações familiares que lhe permeiam, principalmente a relação da protagonista com a mãe, além das indagações a respeito da solidão, da liberdade, da angústia, da melancolia, do sentimento de adaptação e inadaptação da morte e da felicidade e principalmente da condição dessa mulher perante sua sexualidade:

[...] o espaço doméstico é a moldura da trama ou o cenário onde se desenvolvem os conflitos da narradora e as personagens que a acompanham em diferentes tipos de relações. No nome da obra encontra-se mais de uma interpretação possível: *solo musical*, *solidão*, ou ainda *solo* como *terreno*, *territorialidade*, *espaço*, *casa*. (GÓIS, 2015, p. 154, grifo do autor).

O ambiente familiar e o espaço doméstico se tornam adequados às manifestações da hostilidade da mãe face às “atitudes moderninhas” da filha e, bem como da luta e resistência desta em relação à matriarca. No dizer de Virgínia Leal (2010), “a família mostrada pela escritora é um local tanto de reprodução da tradição quanto de seu questionamento [...]” (p. 73), já que é aí que a mãe se apresenta sempre como reprodutora do discursopatriarcal, questionando a filha quanto a incompatibilidade de sua condição de mulher solteira e com a liberdade demasiada para uma mulher:

[...] a cada dia se preocupava mais e mais comigo, estava ficando velha, energias perdidas, nervos gastos, e não via um desfecho para minha vida. Desfecho? [...] Continuou: [...] Nina e Sérgio se entendiam [...], Dadá era casada [...], enquanto eu não me acertava com ninguém, pulava de namorado em namorado [...]. Fiquei sozinha na sala, despencada no sofá, e uma tristeza medonha me invadiu [...] Mamãe me deixa totalmente sem forças, tem o dom de me arriar. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 141).

Ao enfiar a chave na porta, ela se abriu pelo lado de dentro. Há de chegar o dia em que eu consiga entrar na minha própria casa sem que ninguém me espione pela janela e em seguida corra para abrir a porta. Mamãe me olhava com uma cara comprida, queixosa, balançando forte a cabeça, reclamando da hora.

- Estou me resfriando...

[...] Perguntei se havia ligado para o médico. [...] mandei que fosse tomar uma aspirina e se deitar. Tudo aos gritos. Quando acabei de me esgoelar, ela disse: que tristeza, agora não há noite que chegue sem você cheirar a bebida. Dirigiu-se lentamente para o corredor, dizendo: que caminho você está escolhendo, que caminho...

Enrhistecida, la madre. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 14-15, grifo do autor).

Nesse sentido, a escritora “[...] põe em movimento uma ‘política do corpo’ como parte de sua luta em nome da representação”, de modo que a protagonista “trava uma luta entre a subordinação à casa e ao modelo doméstico e à libertação do corpo” (GÓIS, 2015, p. 157-158). Na obra, percebe-se a necessidade de libertação física e psicológica da vigilância constante e ferrenha da mãe dentro de casa. Tanto nas conversas com a mãe, sempre em tom de discussão, quanto nas ações praticadas fora de casa, Gilda se mostra insatisfeita quando pressionada por questionamentos acerca de seu futuro. Mesmo retornando à casa da mãe depois de ter ido morar com o namorado, a protagonista não se submete à engrenagem da sociedade patriarcal e decide, com autonomia, os rumos de sua vida. Portanto, a representação da casa e a da família na obra funcionam como a falência de um modelo opressivo, já que sua estrutura é desestabilizada.

Assim, pode-se dizer que é por meio da *performance* corporal da protagonista, nos termos de Butler (2003) que se compreende a resistência social representada nessa trajetória da personagem de *Solo feminino*:

Seja na descrição dos comportamentos ou na narrativa sobre a sua própria corporalidade, vê-se o corpo como peça fundamental. A liberdade desejada por Gilda é diretamente relacionada ao espaço da casa, na perspectiva de que nela lhe foram ensinados desde a infância os padrões de relacionamento a serem seguidos. [...]. Para Gilda, a casa materna [...] é um local de aprisionamento e disciplinarização dos corpos [...]. (GÓIS, 2015, p. 155-157).

Além do rompimento com a casa materna que representa uma fuga do sistema patriarcal e do condicionamento do corpo, a protagonista problematiza também outras duas questões importantes no contexto das discussões feministas: a rejeição da maternidade e o assédio sexual sofrido no ambiente de trabalho.

Ao afirmar “– Jamais terei filho algum!” (GARCIA-ROZA, 2002, p. 78), Gilda rejeita a idéia de maternidade e “passa a ser interpretada pela subjetividade do sujeito feminino que tem consciência dos limites e dos avanços do papel da mãe na formação de seus filhos” (ZOLIN; GOMES, 2011, p. 13). Noutras palavras, ela subverte o padrão em que apenas o dado biológico é considerado, como uma pré-determinação para o sexofeminino em torno da noção do instinto materno. A protagonista de *Solo feminino*

adota uma conduta própria para sua vida: “é a imagem do necessário distanciamento dessa imposição [a da maternidade] e isso significa um desprezo à expectativa da sociedade quanto à função da mulher [tradicionalmente representada]” (ROCHA, 2011, p. 191).

Assim como discute Rocha (2011), essa negação do desejo de ser mãe, além de ir contra o anseio da sociedade em conceber a mulher como mãe, subverte a relação esperada entre mãe e filha pelo modo como se desenvolvem as constituições de seus corpos e dos valores agregados ao comportamento de cada uma:

Solo feminino: amor e desacerto (2002), de Livia Garcia-Roza, é uma das obras que desmitifica a instintiva maternidade e problematiza a relação mãe-filha [...]: a genitora, criada em uma sociedade com regras rígidas para o sexo feminino, e a descendente, influenciada por um novo momento sociocultural com trânsito da mulher no espaço público e liberdade sexual. [...] Assim, a mãe aprendeu a viver com o **corpo imobilizado**, ou seja, assimilou o comportamento que, na dominação patriarcal, aprisionou a sexualidade da mulher. Já a filha tem o **corpo erotizado**: [o qual vive em sua sensualidade e que almeja o prazer]. (ROCHA, 2011, p. 186-187, grifo do autor).

Outra importante discussão levantada no romance de Livia Garcia-Roza desenvolve-se no entorno do assédio sexual. Definido por Andrea Semprini (1999) como “forma de pressão ou solitação exercida a fim de obterem-se favores sexuais de alguém [...] que se aproveite de sua posição de poder” (p. 53). Uma prática que “é, antes de tudo, uma forma de importunação, ou seja, uma prática de submissão e humilhação cujo objetivo é naturalmente o sexo [...]” (p. 54). Sendo assim, o assédio sofrido por Gilda, ocasionado pela perseguição do chefe depravado dentro e fora do ambiente de trabalho se desenvolve, principalmente, porque ele ocupa uma posição superior a ela no âmbito profissional. O chefe se aproveita disso para lhe fazer elogios, que a deixam constrangida e uma série de atitudes que lhe causam desconforto, como demonstra os recortes que seguem:

O expediente estava quase no final, quando seu Evaristo se aproximou da minha mesa [...]
 - Sabe, Gilda, há algum tempo venho apreciando seu desempenho, e ainda não tive a oportunidade de lhe dizer o quanto estou satisfeito...
 [...]
 - Também não tive chance de lhe dizer que é uma moça muito bonita, vistosa, volumosa, encorpada como os melhores vinhos... – Riu, sem abrir a boca mas fazendo um barulhinho.

[...] “Funcionária é estuprada na Agência...”, já via meu nome estampado nas manchetes do jornal.

- Quantos anos você tem?

- Vinte e seis.

Estava na bica de me estrear. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 23).

Em outras ocasiões, o assédio vinha de forma mais direta, gerando o que Bourdieu (2005) chama de violência simbólica, que não é praticada fisicamente, mas também violenta o *outro*, dominando-o por meio do poder e da demonstração de superioridade. É o caso da ocasião em que, no final do expediente, o patrão exige que Gilda se exponha subindo na escada colocada diante da estante e se posicionasse do modo como melhor lhe conviesse para procurar um arquivo. À medida que ela ia subindo e tateava os documentos na prateleira, ele ia se masturbando, até conseguir o que queria, agradecendo-a ao final do trabalho. A reação da protagonista, por sua vez, de negar e criticar as investidas do chefe é coerente com sua postura libertária marcada por atitudes de subjetivação em todo o transcorrer de sua trajetória na narrativa. As cenas em que se pode observar uma intensa erotização do corpo de Gilda frente a seu Evaristo, sem o consentimento dela, são extremamente criticadas pela protagonista, já que ela tem consciência desse assédio e nega continuar se submetendo a uma posição de objeto sexual, como o chefe a considera.

É por meio das atitudes que toma durante a narrativa que a subjetivação da protagonista de *Solo feminino* se constrói. O desprezo, a negação, a subversão dos padrões tradicionalmente relacionados ao modo como se compreende a mulher na sociedade, isso tudo é que engendra o seu perfil identitário, constituindo mais um rosto no grande painel de identidades femininas representadas na literatura de autoria feminina contemporânea.

Em *Obsceno abandono*, a protagonista, que também é a narradora, vivencia com muita intensidade e com grande densidade psicológica as impressões e os sentimentos que lhe marcam a construção da sua subjetividade. A representação dessa personagem, que não tem nome, nem revela indícios de ocupação profissional e de idade – talvez para representar uma coletividade feminina inscrita nessas mesmas circunstâncias, de indivíduos assujeitados socialmente –, desdobra-se pela dor advinda do abandono doseado. Charles, que é casado e mantém um relacionamento com a protagonista há mais de cinco anos, não só não demonstra interesse em pôr fim nessa vida dupla, como ainda ilude e incita a personagem a continuar com o relacionamento clandestino. Aos

poucos, a protagonista vai perdendo o interesse nessa relação, ao se sentir solitária e desiludida, até ser abandonada por Charles.

O sentimento que melhor qualifica a perda é o do abandono, cuja mola propulsora é a covardia do amante. Trata-se de um abandono que ultrapassa, do ponto de vista da protagonista, a descontinuidade de um relacionamento, sendo por ela classificado como sentimental e, sobretudo, sexual, uma obscenidade, no sentido mais fiel do termo. Com o tempo, entretanto, a personagem vai tomando consciência de que o que realmente precisa é de amor e de companhia, coisas que nunca teve com Charles. Daí decidir romper de vez com ele e seguir sozinha.

A trajetória sentimental percorrida pela protagonista de *Obsceno abandono* aponta para a representação de uma subjetividade tecida à medida que ela vai construindo e/ou compreendendo sua sexualidade no sentido de reconhecer o que, de fato, lhe proporciona prazer. Conforme reflete Touraine (2007), a construção de si passa, necessariamente pela sexualidade e pelo controle do corpo:

Já que as mulheres foram privadas da subjetividade e definidas por suas funções construídas pelos homens, a construção [de si] só pode ser, para elas, a passagem para a individualidade responsável. Aqui intervém a noção de sujeito, cujo indivíduo sartreano é uma das imagens mais influentes, ele que é responsável de sua vida e confrontado com as limitações da experiência humana. [...] existe uma subjetividade feminina particular, já que ela inverte a “condição feminina” apoiando-se na experiência do corpo que ela busca fazer entrar na subjetividade [...]. (TOURAINÉ, 2007, p. 47).

As experiências que auxiliam na constituição da subjetividade da protagonista do romance em análise dão a todo momento por meio dos relatos e das lembranças, os quais permitem-lhe narrar suas práticas sexuais desde a infância:

Pois eu o rendia no canto do muro e abaixava seu short até o joelho.
- Eu quero mexer no seu pinto – eu exigia, meio afogueada de tesão e correria.
Valmir ficava mudo. Nunca respondia. Eu abaixava a cueca e tocava no talo daquela flor entre as pernas dele – era eu a dona da situação, a coragem era minha, quando eu crescesse seria uma grande mulher, uma mulher monstruosa, dessas mulheres grandes e monstruosas como os cavalos de corrida. (FELINTO, 2002, p. 24).

Essas experiências corporais funcionam como elemento essencial e parte integrante na construção de sua sexualidade iniciada ainda na infância, somada à

expressão da sua subjetividade, como nas vezes em que a sua dor psicológica é tomada e/ou transformada em dor física. Em muitas passagens de sua trajetória, as rejeições sofridas pela personagem redundam em enfermidades diversas, como rouquidão ou mesmo perda de voz, febre e delírios, além de infecções ginecológicas.

O corpo doente se transforma em corpo triste, dependente de afeto, atenção e carinho, profundidade sensível às dores da perda, da rejeição, do desacerto de suas relações. As dores físicas e psicológicas se fundem e, por meio do tom intimista que lhe marca a narração, vão sendo revelados seus sentimentos de inferioridade e as sensações daí advindas de dores profundas, extremas e irreparáveis. Percebe-se, pelo fragmento abaixo, que a protagonista ocupa uma posição subordinada a Charles tanto na relação sexual, como um objeto passivo, quanto na relação amorosa, pelo amor que lhe fora recusado. Ela se autorretrata como uma “mulherzinha” que possui um “sexozinho”, expressões diminutivas que também reforçam seu estado de espírito, inferior ao homem:

Eu me sinto uma mulherzinha com um sexozinho que você abriu, foi abrindo, cada dia mais um pouco, às vezes me machucando [...]. Eu estou tão ferida, tão ferida de amor recusado que é como quando ferem um bicho e ele resiste, ainda vivo, quando não o mataram de todo. Eu sou um urro só, uma dor inteira. [...] Estou perdida. (FELINTO, 2002, p. 34).

A relação de superioridade masculina em oposição à passividade/inferioridade feminina no ato sexual consiste em um dos principais aspectos abordados por Bourdieu para explicar e/ou discutir a dominação masculina:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros [...]. A virilidade, em seu aspecto ético [...] mantém-se indissociável [...] da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 10, grifo do autor).

Nessas reflexões, o sociólogo francês faz referência ao fato de a diferença biológica entre homens e mulheres ser transformada em diferença hierarquizada que, apesar de socialmente construída, é naturalizada, tomada como se fosse imposta pela ordem da Natureza. A protagonista de *Obsceno abandono* narra sua relação de dependência sexual em relação a Charles. Nesse relacionamento, é ele que ocupa o papel dominante, tanto no ato sexual, quanto na esfera emocional; e a mulher é passiva

e tem consciência disso. Ela mescla a narração desse fato com outras lembranças do casal, como seus primeiros encontros, revelando as poucas vezes em que se coloca na posição de igualdade em relação a ele: “Quando ele e eu saímos para jantar pela primeira vez, mal comemos – era porque estávamos emocionados um com o outro, porque queríamos comer um ao outro e ainda não podíamos” (FELINTO, 2002, p. 55).

Ao lembrar os momentos iniciais do romance vivenciado com Charles, a protagonista também narra o seu próprio desejo sexual, de forma a se diferenciar consideravelmente das personagens femininas que povoam as narrativas canônicas comentadas em capítulos anteriores, as quais têm sua sexualidade narrada por outros. No lugar de meias palavras, da sugestão e/ou do silenciamento, tem-se aqui a voz feminina, ainda que seja para narrar sua subjugação, a qual é sucedida por sua subjetificação.

Naquele dia [...] passei à base de sopa, guardando para mais tarde toda minha voracidade. Comi somente um pouco mesmo, para não desmaiar na hora da minha ginástica amorosa – o contrair e descontraír de músculos que é meu sexo [...] tudo nele me excitava. (FELINTO, 2002, p. 55).

A protagonista põe em destaque o erotismo que lhe marca a construção da subjetividade ou da individualidade como mulher, sujeito capaz de valorizar e colocar em primeiro plano o desejo pelo parceiro, de modo que tal desejo não só valoriza o outro desejado, mas parece se dirigir a si própria como ser que deseja: “A libido, impessoal nela mesma, torna-se desejo individual antes mesmo de ser, de maneira mais complexa, desejo do outro” (TOURAINÉ, 2007, p. 61). Assim, a protagonista começa a ter consciência de que ela não é dependente do amante para ter sucesso na vida sexual e pode defender, afirmar e vivenciar esse desejo que é próprio do seu corpo e da relação que tem consigo mesma.

Apesar de a protagonista se desdobrar em sua sexualidade e remeter seus pensamentos sempre ao ato sexual, seja quando vivenciava o prazer ao lado de Charles, seja depois do abandono, quando estava imersa na dor, ela também fala dos seus sentimentos mais sublimes, como o amor. Sua satisfação consiste não só em praticar o sexo com alguém, mas sim em fazê-lo com alguém que a ame e que durma com ela depois: “[...] Eu queria fazer sexo hoje com alguém que me amasse e quisesse dormir comigo depois” (FELINTO, 2002, p. 45). É então nesse momento que a protagonista passa a se decidir quanto a seu futuro e a sua felicidade, relacionando a vida amorosa,

sexual e afetiva que tem vivido com o amante, em comparação com a que quer viver nas próximas relações.

Trata-se, certamente, de um desejo que vai muito além da esfera física. Sua carência é também emocional. Mesmo quando a protagonista insiste em se referir ao plano físico, fazendo referência à sua necessidade de ter um “macho”, como ela diz, fica, nas entrelinhas do texto, uma sugestão de sua carência afetiva, escamoteada por detrás da aparência do desejo físico. Esse novo macho seria responsável por proteger a sua fêmea, acolhê-la, tratá-la melhor, por dar suporte físico, emocional e sexual, um misto de sentimentos e atitudes que Charles não foi capaz de lhe oferecer.

Obsceno abandono põe, por fim, em discussão uma das questões mais debatidas pelo feminismo na sua chamada quarta onda (Duarte, 2003): a liberdade sexual das mulheres. Quando a protagonista diz: “Eu preciso é arranjar um novo macho, Charles [...]” (FELINTO, 2002, p. 34), ela está tomando para a si as rédeas de sua sexualidade, de modo que, sendo mulher, ela é dona e agente do seu corpo.

Portanto, pode-se afirmar que a protagonista de *Obsceno abandono* – Amor e perda, de Marilene Felinto, assim como Gilda em *Solo feminino* – Amor e desacerto, de Livia Garcia-Roza, agem com legítima autonomia e com consciência de suas atitudes, o que reafirma suas identidades construídas e representadas subjetivamente no mundo contemporâneo: “A subjetividade moderna tem como condições de aparecimento a idéia de uma natureza humana racional e sensível [...]” (OLIVEIRA, 2000, p. 15). Ademais, as duas personagens não permitem que sejam expectadoras das relações que vivenciam com seus parceiros, nem se contentam em viver insatisfatoriamente sua sexualidade, demonstrando a necessidade e a importância de se tomar atitudes nos contextos em que se inserem. A essa idéia, somam-se ainda as considerações sobre a iniciativa de agir a favor de suas decisões pessoais tomando o tempo presente como lugar de transformação dessas práticas: “O próprio do homem é não se bastar com o que a natureza fez dele, mas ser capaz de refazer com a razão os passos que ela antecipou nele: transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e elevar a necessidade física à necessidade moral” (p. 13).

A representação mostrada pela construção da sexualidade dessas personagens não deixa de ser problemática, adversa, dura e penosa, mas é exposta, sobretudo, de maneira subjetiva, de acordo com a vivência das práticas e das experiências pessoais e individuais de cada uma, como discorre Touraine (2007):

[...] a construção de si pelas mulheres é fundada sobre o aquilo que resiste à sua identidade social [...]. É assim que as mulheres vão se erguendo até chegar à afirmação da singularidade e à liberdade de escolher sua própria vida, definida por oposição a toda definição imposta de fora. (TOURAINÉ, 2007, p. 47).

Assim, as práticas sexuais relacionadas à subjetividade compreendem mais uma importante representação da sexualidade da mulher dentro da gama de representações identitárias femininas, contribuindo e expandindo a pluralidade desse cenário no contexto da autoria feminina contemporânea.

3.3 Sexualidade & subversão: *Através do vidro* e *Estrela nua*

Além das representações femininas em que a sexualidade da mulher é compreendida como objetificada ou como subjetificada, conforme visto em algumas obras da coleção *Amores extremos*, ainda há outra representação igualmente relevante para constituir a multiplicidade de representações da identidade feminina na literatura contemporânea escrita por mulheres, a subversão. Já discutida no primeiro capítulo, a subversão caracteriza outra forma de representar a sexualidade feminina, que é bem delineada e expressiva nos romances *Através do vidro – Amor e desejo* (2001), de Heloisa Seixas, e *Estrela nua – Amor e sedução* (2003), de Maria Adelaide Amaral.

O primeiro romance citado narra uma história em que a protagonista, uma mulher casada, entrega-se aos devaneios amorosos e sexuais de uma lembrança vinda de um amor vivido na adolescência. Após um telefonema que recebe em sua casa, ela “viaja” para tempos passados e, em meio às recordações de um grande amor, a protagonista se deixa levar pelos sentimentos e pelas sensações vividos quando ainda era uma menina e que foram transformados hoje em um ardente desejo sexual.

O outro romance, que pode ser visto como subversivo quanto à sexualidade da mulher na literatura, traz a história de Hilde Brandão, uma estrela do bel-canto idosa que procura um parceiro pianista para acompanhá-la em suas apresentações. Encontrando essa parceria no jovem Carlos Eduardo, a artista também deseja uma parceria sexual. O jovem, no entanto, sente repulsa no início, mas, aos poucos, é seduzido por Hilde, que o faz apaixonar-se e entregar-se a ela.

A subversão nesses dois romances, portanto, é configurada por meio das rupturas que as protagonistas operam em relação às convenções socioculturais: no primeiro, uma mulher casada se entrega a uma paixão extraconjugal como forma de se libertar da idéia da sexualidade vivida como norma social, nesse caso, fora do casamento; no outro, uma mulher idosa seduz um jovem rapaz, contrariando, portanto, as referidas convenções que interditavam idosas, mais que os homens idosos, em relação à vivência da própria sexualidade.

Em *Através do vidro*, é por meio do reencontro que a protagonista tem com o passado e pelo modo como se desenrolam suas ações, reações e consequências que a sua identidade vai sendo construída e desnudada ao leitor. Uma das primeiras ações que demarcam essa relevância na construção da identidade feminina em *Através do vidro* é a imagem que se tem do corpo e o modo como ele se comporta diante de situações específicas, já se mostrando subversivo pela maneira como a sexualidade é representada na infância e adolescência da menina. Permeado pelo desejo sexual, que é latente, recorrente e visto como algo natural desde quando as duas crianças ainda estavam se conhecendo e se descobrindo, o corpo da personagem principal se porta com a iniciativa de quem quer ser amado/a e ter seu desejo saciado:

A menina tremia. [...] sentiu-se inflamar por labaredas desconhecidas. [...] sentiu que a mão dele pousava devagar sobre seu seio. [...] Logo, a porção mulher que nela despertava cada vez mais rápido entregou-se àquele toque sem pudor, redobrando-se em movimentos que o excitaram ainda mais, como se ela também ousasse, ela também o buscasse. (SEIXAS, 2001, p. 91-92).

No transcorrer da narrativa, o desejo sexual, o tema central, é muito mais intenso na personagem feminina, do que na masculina. Talvez resida aí a principal subversão que o romance opera e que consiste em uma das principais frentes de atuação do feminismo: o desejo sexual é passível de manifestação em qualquer idade (aqui, ele se inicia na infância, passa pela adolescência e chega na vida adulta); e a sexualidade da mulher é tratada de forma direta, natural (livre da visão machista e negativa que se teve por muito tempo).

A protagonista de *Através do vidro* quando adolescente, ao ter o primeiro contato com o sexo oposto e ter seu desejo aflorado, sente vergonha a princípio, mas depois se permite sentir tal desejo e até busca satisfazê-lo. É a menina que procura pelo garoto, é ela que tenta fazer seu corpo extravasar o que sente:

[...] deitada e de olhos fechados, ela disse a ele:
 - Vem cá. [...] Mas ela queria mais. E abraçou-se a ele com novo ímpeto, seus braços deslizando pelas costas quentes, puxando-o para si. Queria dar-se por completo, sem reservas. [...] Mais do que nunca, desejava que ele a amasse, que rasgasse de vez os véus, tomando-a sem medo. Mas ele não o fez. [...] Beijaram-se, ainda, [...] mas não se amaram como seus corpos exigiam. (SEIXAS, 2001, p. 98-100).

Nesse trecho, fica evidente que é a menina quem toma as rédeas da situação, até porque o menino tem medo da sensação experimentada. São necessárias mais de duas décadas para que o desejo do casal seja saciado/consumado. Saliente-se que o reencontro novamente se dá em decorrência da atuação da mulher. É somente pelas atitudes dela, configuradas ao sair de casa, tomar um táxi e entrar no barco do parceiro, embora sejam arquitetadas e realizadas apenas no plano da fantasia.

A experiência erótica vivida pela protagonista é relevante para a economia da narrativa por promover o desnudamento das nuances de seu corpo, por meio das sensações por ela experimentadas, as quais vão além de descrições heterodiegéticas. Segundo Xavier (2007, p. 157), em *Que corpo é esse?*, a protagonista de *Através do vidro* é representada com um corpo erotizado, sensual e em busca de prazeres cujas sensações o/a leitor/a é capaz de apreender:

O que importa ressaltar [...] não são os fatos que compõem o sonhado fim de semana passado num ambiente paradisíaco, ao lado de um homem bonito, rico e interessante, mas as sensações que ela vivencia a cada momento, como se seu corpo estivesse totalmente antenado com o ambiente circundante. A sensibilidade do tato [...]. A visão mais apurada [...]. O olfato sensualizado e a ansiedade do paladar [...]. A audição perfeita [...]. Nesse romance, o corpo ganha plenitude ao ser erotizado; sua dimensão extrapola as fronteiras anatômicas para comungar com o ambiente, numa simbiose, que se poderia chamar de ecológica. (XAVIER, 2007, p. 160-162).

Outro ponto primordial que é somado à construção dessa identidade feminina cujo corpo é representado de forma extremamente erotizada diz respeito à liberdade de que goza a protagonista, tanto no domínio social, configurada, por exemplo, nos deslocamentos espaciais que empreende à medida que vai recordando o amor do passado e sentindo novamente o desejo adormecido; quanto no pessoal, quando explora seu próprio corpo, permitindo-se, mesmo antes que eles pudessem retomar juntos o

desejo esquecido no tempo, suspenso desde a adolescência, ela própria começa a revivê-lo e a recompensar a si própria pelo prazer que lhe fora negado na época:

Suspirou [...] ao virar-se, sua mão direita deslizou quase sem querer para o espaço entre as coxas, expostas pela saia curta. A pele fervia. [...] Fechou os olhos, deglutindo com dificuldade. Precisava deixar fluir um pouco daquela sede de loucura, soltar os raios, descarregar a água que já lhe inundava o ventre. [...] E lentamente, sua mão correu o espaço mínimo entre as pernas, mergulhando nas nuvens de temporal. (SEIXAS, 2001, p. 25).

Como demonstra esse recorte do texto, a questão do tocar o corpo e do sentiropazer que disso decorre é tratada com muita naturalidade nesse romance de Heloisa Seixas, apesar de ser considerada, ainda hoje, uma atitude pecaminosa, imoral e perversa em sociedades regidas pelo sistema patriarcal, além de ser condenada pela maioria das religiões. Um exemplo é a realidade vivida por milhares de mulheres que, ainda hoje, têm seus corpos mutilados em áreas erógenas para não mais sentirem prazer e serem consideradas propriedades da dominação imposta pelos homens, reduzindo-as apenas a seres reprodutores ou a meros objetos sexuais para satisfazerem o desejo do *Outromasculino*.

Tais práticas consistem apenas algumas das muitas estratégias usadas para encarcerar mulheres no domínio masculino. Há também outras mais tradicionais, que são mais “neutras”, mais “mescladas socialmente” e que, muitas vezes, não são apontadas como perpetuadoras do patriarcado e da opressão feminina, por estarem diluídas na sociedade. O casamento, segundo Bourdieu (2005), é um desses recursos mantenedores da dominação masculina, assim como a família, a Igreja, a Escola, o Estado, dentre outras instituições às quais o feminismo e a crítica feminista vêm questionando e problematizando ao longo das últimas décadas.

Assim, embora se trate, no romance em discussão, de uma representação feminina construída de modo a salientar a importância da sua liberdade, de seus atos e a partir da *performance* desenvolvida por eles, o valor da tradição do casamento ainda aparece na história com muita expressividade. A mulher, como é chamada a protagonista, tenta enfraquecer e até negar o valor do matrimônio em sua vida, comparando-o aos sentimentos de desejo e prazer que têm pelo amor de adolescência, considerando-os revigorantes, mas não consegue se desvencilhar totalmente de seu jugo.

Em alguns momentos, a personagem experimenta certo estranhamento perante seus desejos, pressentindo que está prestes a acontecer o reencontro fantasiado e, em vista disso, questiona se o que está fazendo é mesmo certo por lhe consistir no desejo: “Amanhã já teriam passado uma noite juntos. E ela não sabia sequer se devia mesmo estar ali.” (SEIXAS, 2001, p. 33); “teve vontade de tirar o biquíni e nadar nua naquela imensidão de água e luz, mas não o fez. Embora sentisse que suas resistências se esfacelavam, algo a retinha, ainda. Estava diante de um estranho.” (SEIXAS, 2001, p. 36); “[...] pensou em seu próprio desejo saciado [...] Talvez aquela tormenta fosse um castigo” (SEIXAS, 2001, p. 49-50).

Já em outros momentos, o sentimento de culpa é minimizado, pois a personagem lembra que esse desejo a acompanha por toda vida e que, portanto, merece ir ao seu encontro. Tal culpapode ser entendida também como fator de dominação masculina construído pela religião, como visto no mito da criação: Eva é culpada e penalizada pela traição que comete e, desde então, o sexo feminino é responsabilizado pelo desejo que se sente, principalmente se este não se ajusta aos padrões morais já pré-estabelecidos pela sociedade.

Apesar de a protagonista hesitar face ao sentimento de culpa, o que prevalece é a sua liberdade de escolha. Ao decidir entregar-se para aquele que ama, ela se responsabiliza pelas suas atitudes e age como atriz de sua própria história, nos termos de Touraine (2007). Por isso, essa conduta não é vista por ela como traição:

[...] Não havia razão para sentir-se culpada. Era uma paixão [...]. Não podia ser subestimada, nem ignorada. [...] o reencontro precisava acontecer – sem medo e sem culpa. [...] Há, na vida de uma mulher, espaço para amores vários, paixões diversas, que se podem sobrepor, sem susto, pensou. Por que, então, encarar como uma traição, passível de castigo? (SEIXAS, 2001, p. 55-56).

Nesse excerto, a sexualidade feminina é representada de acordo com a direção do desejo da mulher, um desejo que não é visto como algo proibido, imoral, mas sim como parte de si. Há aí uma crítica velada a partir de uma sutil comparação entre o desejo/concretização do desejo entre homens e mulheres. Quando a protagonista diz que na vida de uma mulher há espaço para vários amores e que eles podem sobrepor-se sem ser encarados como traição, ela sugere que um homem nessa mesma posição não toma o desejo como traição, por que ela, mulher e casada, não teria espaço para desejar e trair sem culpa?

Dessa forma, a leitura que, afinal, defendemos é a de que a protagonista subverte padrões estabelecidos e, por isso, pode ser considerada sujeito da própria história, uma mulher que tem consciência do desejo que sente e assume a responsabilidade de senti-lo, exercendo sua liberdade e autonomia,: “[...] o desejara em segredo, a vida inteira. [...] Ela queria. Ele é que ficara com medo” (SEIXAS, 2001, p. 15).

Tem-se, então, a representação de uma identidade feminina construída a partir da sua sexualidade e do desejo que sente, como atesta Touraine (2007):

O desejo sexual – a libido –, [...] através das relações com outros parceiros, transforma-se em relação consigo mesmo, em tomada de consciência de si como ser que acima de tudo busca perceber-se e sentir-se como ser desejoso, [...] o mais importante não é a presença do desejo mas a relação consigo mesmo, que acontece através do desejo transformado em construção de si, mediado pela relação amorosa com o outro ou com os outros. [...]. Daí a importância extrema do corpo como espaço de relação a si e de construção de si. (TOURAINÉ, 2007, p. 57).

Com a consciência de que também é dona do seu corpo e de seus desejos, a personagem não só se responsabiliza e age com iniciativa própria em questões morais e sociais, como as já discutidas, como também no próprio ato sexual, em que se sobressai sua determinação de conduzir o amado a concretizar o desejo que sente, como se ele fosse o próprio objeto sexual dela em sua busca incessante de chegar ao seu êxtase:

Submissa e voluntariosa, senhora e escrava, ela própria foi então quem tomou as rédeas e, cravando as mãos na nuca do homem, conduziu seu beijo para uma nova arena. Ele obedeceu. Deslizou sobre o ventre, subindo montes e contornando lagos, até atravessar a mata, onde penetrou, sem vacilar. (SEIXAS, 2001, p. 41-42).

Além dessa liberdade e dessa autonomia da mulher em relação ao cumprimento do desejo e do prazer que acontece entre o casal, há também um jogo de poderes entre eles: ora é ela quem conduz ele no ato sexual e se mostra responsável pelas iniciativas, ora é ele quem a domina, como um desbravador que conquista um território, como no fragmento abaixo:

A terra prometida. Era seu aquele território. Fora o primeiro a desbravá-lo um dia – e ali deixara cravados sua bandeira, seus sinais. Reconhecia agora cada palmo trilhado, cada reentrância sombria, cada cheiro e sabor. Seus frutos silvestres, o húmus da terra, onde queria, um dia, desaparecer. (SEIXAS, 2001, p. 42).

Para Bourdieu (2005), essa marcação de posse, de domínio sob a mulher possui uma relação direta com o cultivo do plantio e com o tratamento da terra desde as sociedades mais primitivas. É o homem que geralmente preparava e arava a terra, que cuidava e plantava, sendo considerado, assim, o provedor da família; enquanto a mulher era incumbida da tarefa de cuidar dos afazeres da casa e da família. Por meio dessa divisão de trabalho hierarquizada, em que o homem se posiciona como um ser ativo e dominador e a mulher, um ser passivo e submisso, consolida-se, também, a relação hierárquica no ato sexual:

[...] A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 2005, p. 20, grifo do autor).

Na nossa leitura do romance de Seixas, esse homem parece caracterizado pelas mesmas atitudes dominadoras acima referidas: ele se considera dono de terras da mesma forma que se considera dono da mulher, ao fazer referências a ela como propriedade sua. Em outro trecho ele faz alusão à história do casal: “Intocada. - É que as terras aqui pertencem a poucos proprietários. Assim, fica mais fácil preservar. Eu mesmo comprei toda essa ponta de baía há quase vinte anos e nunca tive coragem de construir nada, além da casa”(SEIXAS, 2001, p. 32).

Em contrapartida, a protagonista, consciente desse domínio masculino que subjaz à relação de poder entre os sexos, comporta-se como uma presa, esperando propositalmente pela sua própria detenção, num jogo que antes de ser de poder, é erótico: “[...] Queria dar a ele o gosto da caça.”; “Com a mulher subjugada, o homem se colocou sobre ela, preparando para o ataque” (SEIXAS, 2001, p. 46, 48). Mesmo sabendo que é ela, de fato, a “caçadora”, ela finge trocar os papéis para assegurar no pensamento do homem seu papel de conquistador, de predador dela. Noutros momentos da narrativa, a sexualidade feminina é representada por meio de um olhar distante da visão patriarcal, como exemplifica o trecho: “[...] A cama era uma superfície plana, onde ela – pura – se oferecia a ele. [...] O Homem estava a seus pés. Nu, como ela. Como no começo do mundo. Mas não havia pecado ou serpente. Apenas os dois amantes, íntegros, entregues, um diante do outro” (SEIXAS, 2001, p. 77).

Nesse excerto, percebe-se que o amor e o desejo que permeiam a relação do casal são relativizados de forma natural, sem qualquer sentimento de culpa ou de pecado. Diferentemente do mito em que Adão e Eva são expulsos do Paraíso sob a responsabilidade da atitude da mulher, da consumação do desejo que deu origem a toda forma de penitência pela infração cometida. Pode-se interpretar que a obra em questão representa a sexualidade feminina como inerente a sua identidade e que esse desejo, que é natural, orgânico e espontâneo, não pode ser visto como um parâmetro para ser considerado pecaminoso, imoral ou passível de culpa. Isso subverte as normas sociais impostas pelo comportamento padrão esperado de uma mulher partícipe de um casamento em uma sociedade de base patriarcal. Ao contrário, é por meio desse desejo assumido e posteriormente consumado que a protagonista se sente plena, completa, realizada e constrói sua identidade.

Também, pode-se dizer que a identidade dessa protagonista é construída a partir das *performances* que se produz na narrativa e mediante seus desdobramentos. De acordo com Butler (2003), a identidade advém da *performance*, da atuação e do desempenho que as práticas pessoais constituem para o contexto. Assim, a construção da identidade é dependente de suas *performances*, é o resultado das significações que elas permitem fazer, como visto aqui na construção identitária da protagonista de *Através do vidro*. Por fim, é necessário afirmar também que essa identidade feminina só é construída mediante as atitudes subversivas da personagem principal e sua sexualidade é representada a partir do modo como suas ações corroboram para uma visão despreziosa do olhar patriarcal, evidenciando a importância da direção que o feminismo contemporâneo aponta para as relações de gênero e, aqui, para se compreender de que forma vem sendo construída a sexualidade da mulher pela literatura de autoria feminina contemporânea.

Estrela nua, de Maria Adelaide Amaral, também está inserida nesse contexto da sexualidade feminina representada de maneira subversiva na literatura de autoria feminina contemporânea. A história é a de um rapaz que, seduzido por uma idosa, tenta repudiar o desejo que ela desperta nele, mas não consegue dada a sua intensidade forte e mais natural que as normas sociais que reprovam esse tipo de relação.

No início de sua trajetória, o jovem Carlos Eduardo, músico inexperiente, já estranha o comportamento sedutor da cantora Hilde Brandão, mulher com mais de 60 anos, e se mostra constrangido ao observá-la nos ensaios, em que ele toca piano e ela canta:

Toda vez que ela cruzava ou descruzava as pernas, deixava entrever as coxas brancas [...] talvez ela estivesse nua sob o penhoar, talvez fosse uma velha maluca ou esclerosada: como a minha avó paterna, que no fim da vida tirava a roupa na frente das visitas e dizia obscenidades. (AMARAL, 2003, p. 10).

O modo como o jovem descreve Hilde já denota sua maneira tradicional de pensar e desancionar negativamente o comportamento feminino fora do “padrão”: ela é comparada a avó do rapaz considerada, igualmente “louca” por suas atitudes de conotação sexual em uma faixa etária em que a sexualidade da mulher é considerada inexistente ou, de outro lado, degradante. É esse o significado da vida sexual da mulher idosa para Carlos Eduardo e para maioria das pessoas da sociedade no mundo extraliterário. Para Xavier (2007),

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 impõem-lhe padrões de beleza e juventude. O corpo, produzido pela mídia, corrobora esses princípios, transformando a vida das mulheres idosas numa eterna frustração. (XAVIER, 2007, p. 85).

Cultuado pela indústria da moda, o corpo feminino é pressionado a corresponder às expectativas de uma beleza eterna, repleta de energia e vitalidade. Ao envelhecer, esse mesmo corpo se torna nulo em sua função social, já que dentro desse contexto, ao perder sua beleza, a mulher passa a ser desprezada, rejeitada e “inutilizada”, como constata a afirmação de Simone de Beauvoir (1990, p. 152): “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que é destinado na sociedade”. Na obra de Maria Adelaide Amaral, a sexualidade das mulheres mais velhas, considerada um tema tabu, é problematizada, assim como o corpo envelhecido visto como algo esgotado e desprovido de desejo:

A estrela do bel-canto era uma velha, e me parecia que fora sempre assim. [...] Ficava difícil imaginá-la jovem e sedutora [...] isso era uma tolice construída a partir do fato de que nem minha mãe nem minha avó costumavam comentar sobre sua vida sentimental e sexual. Quando olhava para elas, via-as como funções, entidades, seres destituídos de vaginas, como as bonecas e os manequins. (AMARAL, 2003, p. 23-24).

Nesse trecho, narrado em primeira pessoa pelo protagonista, Hilde não só é comparada à avó do rapaz, como também à sua mãe. Ao fazer essa comparação, Carlos Eduardo representa o discurso de uma parcela bem significativa da sociedade que perpetua uma visão machista e preconceituosa sobre os papéis da mulher no sistema patriarcal e sobre como a sexualidade da mulher mais velha é compreendida: por se tratar de mulheres que já cumpriram a sua principal função, a de seres meramente reprodutores, seus corpos são destituídos da possibilidade de dar prazer, bem como de desejar. É como se, com o passar do tempo, o corpo e a sexualidade feminina perdessem sua vitalidade, sua energia e refletissem apenas a perda da juventude associada ao aparente desgaste da pele, do rosto, do cabelo.

Apesar disso, o protagonista se vê, a princípio, curioso em relação à sexualidade da cantora sexagenária e pela sedução, ainda que mínima, que ela exerce sobre ele: “Olhei para Hilde e tentei imaginá-la sem o feixe de rugas no canto dos olhos, as linhas profundas na testa e as comissuras dos lábios” (AMARAL, 2003, p. 23). O estranhamento e os pré-conceitos, todavia, em relação à sexualidade feminina na terceira idade interpõe-se em meio às suas divagações: “Hilde era uma fantasmagórica aparição, uma personagem de filme antigo de terror. E me recebia com uma expressão coquete e uma garrafa de champanhe dentro de um balde de gelo” (AMARAL, 2003, p. 37). Essa maneira com que Carlos Eduardo avalia o processo de sedução em meio ao qual Hilde lhe envolve, intensifica-se nos diálogos entre as duas personagens:

- Não esperava trabalhar esta tarde – disse ela.

[...]

Se a gente não vai trabalhar, não há razão para continuar gastando seu dinheiro comigo – respondi.

- Eu determino a natureza dos serviços que você me presta – disse ela, abrindo a garrafa de champanhe.

- Desculpe, mas só sei tocar piano.

- Não seja tão modesto.

[...]

Envelhecer todo mundo envelhece, mas você não espera que uma pessoa daquela idade resolva fazer um joguinho de sedução. (AMARAL, 2003, p. 38-39).

Como se observa, Carlos Eduardo vê as manifestações da sexualidade de Hilde, parecendo-lhe estranho e constrangedor o fato de ela lhe envolver nesse jogo de sedução. Do ponto de vista dela, ao contrário, o exercício de sua sexualidade é uma possibilidade tão natural quanto o é qualquer outro tipo de relação que possa ter com

o rapaz, como é o caso da profissional, como ilustra o trecho abaixo numa conversa do jovem com um amigo:

- Você é uma pessoa muito diferente das pessoas que eu conheço.
- [- disse ele]
- [...]
- Não, você tem medo de mim. [...] e não gosta de arriscar [...] se não tem mais medo de mim, então posso ficar à vontade.
- E aí, imagina o que ela fez? Tirou o penhoar e ficou pelada.
- Vamos trabalhar? – perguntou ela [...]
- Você acredita? Na hora em que eu pensei que ela fosse se jogar no sofá e me seduzir, ela fez o quê? Resolveu cantar. (AMARAL, 2003, p. 42, 46-47).

Ao se deparar com esse choque de realidades distintas, o músico, aos poucos, vai se permitindo experimentar outra maneira de olhar para si e para *o outro* e passa a embarcar em reflexões mais complexas acerca da sexualidade desvinculada da faixa etária:

- Comece olhando para você e para mim. [...] O que você vê?
- Um moço e uma velha – ousei.
- [...]
- Hilde me esmagava não porque fosse mais velha, mas porque revelava a todo momento o meu lado tolo, imaturo, convencional.
- [...]
- Quando vou saber que estou pronto?
- Quando você enxergar nesse espelho um homem e uma mulher. (AMARAL, 2003, p. 76-78).

Nesse diálogo, fica claro ao/a leitor/a que se ele não aceita de imediato a idéia de se relacionar com uma mulher mais velha, ele, ao menos, permite que ela o apresente outro ângulo de visão, outra possibilidade de sua sexualidade e a dela. A experiência de vida da cantora é mais importante e tem mais a dizer do que os padrões de comportamento aceitos como naturais, assim, se efetiva a aceitação de que ela pode ajudá-lo a superar seu lado imaturo e irracional perante a maneira como ela vive sua sexualidade, diante da experiência que ela o proporciona.

Quando Hilde diz que o jovem só estará pronto para ela quando ele enxergar um homem e uma mulher naquela relação, e não um moço e uma velha como ele vislumbra, ela parece dizer que a sexualidade de ambos é algo extremamente orgânico, instintivo. Essa sexualidade que ela vive sem problemas é inerente a qualquer idade e pode se manifestar independentemente da diferença de idade entre duas pessoas. Assim, pela

fala da idosa, percebe-se que as experiências pessoais entre o casal são partes constituintes de sua sexualidade e é por meio delas que a identidade de cada uma das personagens é construída.

O embate entre diferentes ideologias de gênero e questões afins representadas no romance podem funcionar como uma espécie de alegoria do embate entre o pensamento patriarcal e o feminista, representados por Carlos Eduardo e Hilde respectivamente. Em uma cena, Hilde utiliza o espelho como objeto para tentar fazê-lo enxergar com seus próprios olhos o reflexo dos dois e o próprio significado daquela realidade: mais significativo do que marcas do tempo em seu corpo é a vitalidade que dele emana em forma de desejo; do mesmo modo como é mais importante a possibilidade de desejar que ele demonstra, alavancada pela curiosidade e/ou pelo encontro com o inesperado, do que sua juventude. Naquele contexto, em que paira um clima de sedução, o espelho reflete simplesmente um homem e uma mulher, não importando o que vestem, a cor dos olhos ou da pele, tampouco quantos anos cada um viveu.

Essa mudança de perspectiva de Carlos Eduardo revela a capacidade de subversão que o modo de representação da sexualidade da mulher implica na obra: primeiro, por representar a sexualidade da mulher idosa como uma possibilidade bem concreta que coloca em xeque as imagens evocadas pelo senso comum de degradação e de deteriorização; e segundo, por subverter também a ordem dos papéis na relação entre homem e mulher. A Estrela nua é quem tem o poder de conduzir a relação do casal. Sendo assim, se a questão é decidir quem domina o outro na relação entre os gêneros, não há dúvidas de que nesse romance de Adelaide Amaral, a personagem feminina principal é representada como agente e, portanto, como quem assume o poder para si, como afirma Eder Corrêa et al. (2010):

O domínio das relações de poder é simbolizado [pela figura feminina que se relaciona com seu parceiro] de forma superior, opondo-se, assim, à concepção típica da ideologia patriarcal em que a mulher sempre é dominada pelo sexo masculino por ser inferior. [...] Nesse sentido, a relação de poder entre os sexos procura construir uma imagem pós-moderna de relação entre os indivíduos. (CORRÊA et al., 2010, p. 240-241).

Na obra, essa imagem pós-moderna se constitui pela inversão de papéis tendo visto a tradicional representação nas relações conjugais, onde o homem é aquele que

domina e, a mulher, a dominada. É Hilde quem é superior na relação com Carlos Eduardo e, a partir disso, se constrói sua subjetividade. A afirmação de Touraine (2007) de que somente com a relação vivida com o outro é que pode ocorrer a construção de si, contribui para que se possa compreender o que subjaz ao modo de representação dessas personagens. A construção identitária de Hilde se realiza mediante as experiências vividas entre ela e o rapaz, de modo especial, pela forma como demonstra ao parceiro seu jeito de encarar as relações de gênero. Ela age, nos termos de Touraine (2007), como “atriz de sua própria história” ao subverter os padrões tradicionais impostos pela sociedade patriarcal, que considera a mulher idosa um ser inativo sexualmente, ditando as notas que deseja imprimir aí. De acordo com Touraine (2007, p. 56): “A construção de si é construção de uma sexualidade a partir de uma experiência do corpo, na qual o sexo ou o desejo sexual é um de seus aspectos principais”. E ele ainda complementa: “a sexualidade se constrói a partir do sexo através da relação com o outro e a partir da relação consigo mesmo” (TOURAINÉ, 2007, p. 61).

Estrela nua é mais uma narrativa de autoria feminina que, ao somar-se com tantas outras, acresce importantes considerações no cenário das representações da sexualidade e das identidades femininas, não apenas por incluir aí um grupo social que via de regra é esquecido, como o é o da terceira idade, além de ser marginalizado e estereotipado na realidade extraliterária, mas também por representá-lo de forma subversiva, como sujeitos agentes, capazes de atuarem contra a corrente da opressão feminina.

3.4 Sexualidade, repreensão & resistência: *Recados da lua*

Assim como afirma a escritora Nélida Piñon, que “tem gosto de servir à literatura com memória e corpo de mulher”, a protagonista de *Recados da lua – Amor e romantismo* (2001), de Helena Jobim, também é marcada como sujeito mulher que firma sua sexualidade por meio da literatura que escreve, isto é, representa pela sua própria voz sua identidade, sendo considerada outra importante representação da sexualidade feminina na coleção *Amores extremos*. O romance narra três histórias de amor que acontecem concomitantemente: a de Dora e Ricardo, casados há vinte anos; a

de Ângela, filha do casal, e Val, um recente divorciado; e a de Jurema, empregada doméstica da casa da família, e Jair, um espertalhão que mora na favela.

A obra invoca a questão da sexualidade feminina historicamente reprimida e do silenciamentofeminino, igualmente, milenar. A cena em que Dora é repreendida pelo marido quando ele vê seus versos publicados no jornal ilustra essa questão:

- Você pode me dizer o que é isso?
- Nas mãos dele, o jornal.
- [...]
- Isso. Esse artigo – e estendeu o jornal para ela.
- Ela leu: “O primeiro lugar do Concurso Novos Poetas foi concedido a Dora Fontana, com seu livro de título bastante sugestivo: *Core, vinte poemas de amor*, versos de forte erotismo e sensualidade.
- [...]
- Então agora você escreve poemas eróticos? A matéria diz que o livro é dedicado a um jovem.
- Isso te perturba?
- Acho ridículo. O que pensarão nossos amigos? E nossa filha? (JOBIM, 2001, p. 21-22, grifo do autor).

O pensamento de Ricardo reflete a insegurança masculina construída sobre o mito de que a sexualidade da mulher deve ser silenciada, abafada e reprimida. Ao se deparar com a própria mulher falando e, mais ainda, escrevendo sobre sexualidade e erotismo, ele se sente ultrajado em seus princípios patriarcais. Quando indaga “Qual é o marido que vai gostar de ler o que você escreveu? [...] e ‘quando com teu sexo sossegares o meu sexo e nossos corpos girarem pelo eixo do mundo...’” (JOBIM, 2001, p. 65-66), ele reitera a sua ideologia patriarcal, cujo cerne está no cerceamento feminino nas mais diversas frentes, entre as quais o direito de expressão que o ridicularizaria frente a seus pares. Ao ter consciência de que a esposa já não está mais sob seus domínios, Ricardo sente sua virilidade abalada, já que perante a reprovação do olhar do outro desencadearia uma sansão social, na qual perderia o poder de homem que comanda a mulher e conseqüentemente perderia o controle na tentativa de manter a ordem patriarcal dentro da família.

É o que afirma Bourdieu (2005):

[...] a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas [...]. [Assim,] a virilidade, [...] é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do

feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo. (BOURDIEU, 2005, p. 66-67, grifo do autor).

Já do lado da esposa, a ousadia de dar a público os seus escritos considerados inadequados a uma mulher ao serem classificados como eróticos, remete às muitas escritoras que foram reprovadas, pressionadas, ridicularizadas e escandalizadas pela família e pela sociedade, por abordarem a sexualidade feminina. É o caso, por exemplo, de Gilka Machado, Ana Cristina César, Adélia Prado, Hilda Hilst, Maria Colasanti, Alice Ruiz dentre muitas outras.

Noromance de Helena Jobim, não só o marido é o representante dos discursos responsáveis pela interdição das práticas literárias de mulheres, mas também as “feras” a que se refere, no recorte abaixo, o editor do livro que Dora escreveu:

- Foi desta escritora que te falei, João. Ganhou o maior concurso de poesia da atualidade. São poemas eróticos. Um júri formado pelos mais sérios críticos do país.

[...]

Esta moça, com os poemas que escreveu, está se jogando às feras. Muito corajosa ela. (JOBIM, 2001, p. 47).

O editor, que ocupa o papel de regulador da qualidade da literatura escrita por Dora, mesmo publicando o livro, justifica a legitimidade do prêmio conquistado por ela com o argumento de que havia “sérios críticos”, atestando ainda que o fato de ela ser corajosa é porque escreveu sobre a sexualidade feminina. Ao negociar a edição do livro com Dora, o editor também se porta de forma irônica e sarcástica ao considerar as mulheres ignorantes, dependentes de seus parceiros, incapazes de tratar de negócios, enfim, inferiores nesse contexto:

- Vamos tratar agora da edição de seu livro.

E falou-se do contrato, e falou-se da noite de autógrafos, e da venda dos livros.

[...]

Dora, afogada nas informações, diz apenas que vai consultar seu marido. Alípio concorda:

- É muito natural. Infelizmente, as mulheres – no mundo inteiro, não é só aqui não – não entendem nada de negócios. Têm mesmo é que falar com os maridos. Fica até mais fácil pra mim. (JOBIM, 2001, p. 48).

Se a negociação só será possível e só terá sucesso se feita entre dois homens, ele e o marido da escritora, é porque, apesar de ter de “engolir” (talvez por causa da

publicidade do prêmio) a publicação premiada por críticos sérios, o seu modo de conceber a mulher e seus papéis sociais passa pelo crivo da hegemonia patriarcal ainda, onde a mulher não está apta a tratar de negócios, mesmo que se refira a ela própria. Diante disso, pode-se dizer que a subjetividade feminina também está sendo negociada por eles, já que o livro foi escrito por uma mulher e ela não consegue impor sua voz na conversa com o seu editor.

As mulheres têm sua entrada negada no mundo econômico, financeiro, administrativo e, por isso, “precisam consultar seu marido” para terem permissão/segurança de seguir em frente com seus propósitos. Na obra, apesar da escrita erótica sobre a sua sexualidade, Dora se porta de maneira submissa por vezes e, em algumas situações, tem-se a impressão que ela tenta compensar “a gravidade” de escrever os poemas eróticos com atitudes submissas e inferiorizadas, como obter o consentimento do marido para editá-lo.

Assim, pode-se dizer que, na obra de Helena Jobim, existe uma espécie de “força simbólica” na relação entre os gêneros, a qual Bourdieu (2005, p. 50) define como sendo “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física”, que impele a igualdade de gênero, que denomina sob quais características os papéis de homens e mulheres devem ser desempenhados tendo como base a hegemonia patriarcal dominante. Dessa forma, não há nenhuma ação de violência física entre Dora e seu marido ou entre ela e o editor, mas se percebe aí a força simbólica de que fala Bourdieu no sentido de subjugar-la enquanto sujeito capaz, por exemplo, de firmar um contrato com uma editora quando da publicação de seu livro.

Além da reprovação do marido face à escrita erótica da mulher e das insinuações feitas pelo editor, o outro discurso, o de Ângela, a filha de Dora, também é matizado pela ideologia do pai dominador e cerceador, já que a paz da casa é comprometida em função dos escritos da mãe:

- Ora, mãe... você e papai têm vivido como cão e gato. Depois então que você escreveu esse livro, a coisa piorou muito.

- É. Isso ainda é proibido às mulheres. Manifestarem seus sentimentos com liberdade.

- Sentimentos? Meus colegas estão curiosíssimos para ler esses seus poemas eróticos. E ainda por cima você dedicou esse livro a um garoto de dezoito anos.

[...]

Entendo o ciúme de papai. (JOBIM, 2001, p. 72).

Trata-se, talvez, de uma voz adolescente que, apesar de feminina, ainda não é capaz de perceber a dimensão da ousadia da mãe, nem o quanto as mulheres que a antecederam tiveram que lutar para tal publicação fosse possível, apesar dos percalços. Por outro lado, recepcionista da editora, conhecedora das “regras da arte”, é capaz de admirar sua conquista, como pode ser considerada sua presença ali, além do conteúdo de tão recente produção literária, eivada da perspectiva social da mulher:

[...] Eu já li todos os seus versos... São tão fortes! E muito femininos. É a primeira vez que eu leio uma mulher falando assim. Com classe, mas dizendo tudo, sabe? Seu modo de escrever vai deixar muitos homens com inveja.

[...]

- Os homens escrevem pensando que sabem o que nós, mulheres, sentimos. Com a senhora, a coisa é outra. Mostra muito bem o ponto de vista feminino. Gostei mesmo... (JOBIM, 2001, p. 46).

A fala da recepcionista funciona como porta-voz do movimento feminista que, segundo Butler (2003), reconhece que as mulheres eram mal representadas na literatura porque eram representadas pelo *Outro*, geralmente, o homem da sociedade patriarcal, mas agora são representadas por elas mesmas. No caso em análise, trata-se de colocar em destaque a subjetividade da mulher, já que a sua sexualidade está sendo retratada da perspectiva feminina.

Também o namorado de Ângela, Val, manifesta-se sobre a coletânea de poemas eróticos de Dora:

- O livro é bárbaro [...]. Os poemas são de fato incrivelmente eróticos. Mas é pura literatura. [...] Na criação existe a fantasia. Ultrapassa qualquer realidade. [...] sua mãe conseguiu alcançar o objetivo de todo escritor: fazer o leitor acreditar no que ele escreve. (JOBIM, 2001, p. 104).

Nessa reflexão, Val não questiona em nenhum momento a qualidade dos poemas, nem faz distinção entre escrita de mulher ou de homem. Parece que o personagem toma por superada essa questão, ou então, estando inserido em outro contexto, o fato de a mulher adentrar o universo literário é uma possibilidade equivalente ao da presença da mulher aí.

O que se nota é que a repreensão e o posicionamento contrário sofridos pela protagonista são feitos por homens que ocupam um lugar de poder no universo narrado

e assumem para si a responsabilidade de perpetuar o pensamento patriarcal para quem a literatura é da alçada masculina. Mas a visão de Val funciona como uma barreira de contenção, que rompe com esse modo de pensar. As personagens femininas também se posicionam de maneira diferente em relação a essa literatura: o pré-conceito de Ângela resulta das desavenças instauradas entre seus pais, o qual tem tudo para se modificar quando passar a colher os frutos da rebeldia da mãe; a consciência da recepcionista acerca do que pode representar aquele livro no universo das letras aponta para uma lucidez advinda do pensamento feminista.

Seja como for, o que importa, de fato, é a agência da protagonista frente às circunstâncias trazidas pela prática literária. Ora ela se mostra como uma mulher autônoma e independente que escreve versos eróticos, que é premiada em concurso literário e que até confronta o modo como o marido e a filha recebem a nova realidade; ora ela se apresenta como uma mulher submissa, que se deixa inferiorizar pelo marido e pelo seu editor, como se fosse uma tentativa de “compensar” sua ousadia em escrever sobre sua subjetividade em um contexto em que isso não é nada corriqueiro.

Diante disso, é possível dizer que, em *Recados da lua*, a trajetória da mulher poderia, nos termos de Zolin (2003), ser marcada pelo que ela chama de “resistência passiva”, uma “expressão empregada para descrever um certo tipo de comportamento feminino que [...] não se curva às limitações impostas pelo sistema a seu sexo, mas também não reage; apenas resiste, mantendo sua individualidade” (p. 207).

Assim, mais uma representação da identidade feminina é delineada na literatura recente escrita por mulheres, em que sua sexualidade é repreendida e sua subjetividade é posta em questionamento. Apesar desse contexto, a mulher, representada por Dora, não se rende a esse sistema e resiste por meio de uma escrita subversiva aos padrões da sociedade patriarcal, revalidando um importante posicionamento feminino nas relações entre os gêneros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como discutido nessa pesquisa, a literatura de autoria feminina corresponde a um amplo espaço de significações das identidades construídas através de suas personagens e pode representar variados sistemas simbólicos pelas práticas que se estabelecem no interior de suas relações.

Ademais, funciona como um local de subversão das práticas patriarcais da sociedade, por romper com a perpetuação das representações identitárias femininas tradicionais estereotipadas e por propor outras representações que estejam mais de acordo com a realidade em que se vive no século XXI. Também denuncia, questiona, problematiza e discute as relações entre os gêneros, quando desenvolvidas sob a desigualdade de força e poder, em que o homem é visto como ser superior e a mulher, inferior.

Nesse contexto, a autoria feminina contemporânea ao representar, por meio da construção das personagens e através das relações que se estabelecem entre elas nas narrativas, constrói um novo local de fala de um grupo que historicamente foi posto às margens da sociedade e da literatura, como a escrita de autoria feminina:

Na contemporaneidade, o texto de autoria feminina revela um sujeito que, durante séculos, esteve sem voz e que, agora, busca conquistar uma identidade própria, promovendo a sua inserção na sociedade, como ser pensante, participativo, e, certamente, capaz de agir com autonomia. Dessa forma, é proposta uma tomada de consciência acerca do olhar e da experiência diferenciada da mulher [...]. (SANTOS; ZINANI, 2010, p. 130).

Com isso, a produção literária de autoria feminina contemporânea oferece à mulher uma voz que pode legitimar um discurso que quase sempre foi considerado fraco, dúbio e questionável pelas vozes constituintes do cânone literário. Essa produção contemporânea escrita por mulheres permite que a voz feminina possa firmar-se e consolidar-se como representante da insubordinação feminina no cenário literário, ao representar identidades diferentes das construídas tradicionalmente pelo olhar patriarcal,

em que, geralmente se mostram como redutivas e opressoras. Nesse sentido, essas representações atuais são “mais comprometidas com a multiplicidade e a heterogeneidade das identidades que constituem a sociedade contemporânea [...]” (ZOLIN, 2012, p. 25), como é o caso da coleção *Amoresextremos*, tomada como objeto de análise aqui.

Para sempre – Amor e tempo (2001), de Ana Maria Machado, *Através do vidro* – Amor e desejo (2001), de Heloisa Seixas, *Recados da lua* – Amor e romantismo (2001), de Helena Jobim, *Solo feminino* – Amor e desacerto (2002), de Livia Garcia-Roza, *Obsceno Abandono* – Amor e perda (2002), de Marilene Felinto, *O pintor que escrevia* – Amor e pecado (2003), de Leticia Wierzchowski e *Estrela nua* – Amor e sedução (2003), de Maria Adelaide Amaral correspondem às mais variadas representações das identidades femininas tratadas na literatura atual escrita por mulheres. Isso se considerarmos o perfil das escritoras em questão, aquelas que foram convidadas pela editora Record a escreverem histórias de amores extremos:são, na grande maioria, brancas, bem sucedidas financeiramente e profissionalmente, sendo, além de escritoras, professoras, jornalistas, tradutoras e dramaturgas, nascidas ou radicadas em grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul e possuem idade entre 45 e 85 anos. Muitas dessas características são retratadas em seus romances e esse perfil das escritoras representa, de certa forma um perfil próximo ou parecido das personagens construídas por elas. Apesar de serem mulheres que presenciaram as lutas feministas, que também sofreram opressão, agora, vivem em um contexto mais favorável à mulher e à condição de escritora na sociedade.

Nos romances temos representações em que a sexualidade feminina pode ser compreendida como objetificada, quando as relações entre os gêneros indica uma dominação masculina frente à submissão feminina e quando a representação corporal da mulher é tida como objeto sexual, constituídas através de um tom crítico, como em *Para sempre* e *O pintor que escrevia*. Ou pode ser subjetivada, quando a identidade feminina é construída por sua individualidade, de acordo com a consciência tomada pelas atitudes no decorrer das relações com o outro, agindo com liberdade, autonomia e responsabilidade dos desejos que sente, a exemplo de *Solo feminino* e *Obsceno abandono*. Outras representações sugeridas é asexualidade tratada de modo subversivo e a corporalidade da mulher vista de forma natural, instintiva, sem padrões imorais impostos socialmente, como em *Através do vidro* e *Estrela nua* que trazem para cena

segmentos sociais marginalizados, o caso do desejo extraconjugal de uma mulher casada e a vivência da sexualidade da mulher idosa. Por fim, a sexualidade também é vista por um olhar repreensivo, ao contato que o homem tem com o erotismo com que a mulher trata de sua sexualidade, mas encarada com resistência por parte dela, que não se permite submeter-se a um sistema machista e preconceituoso, como em *Recados da lua*.

Por meio dessas representações é possível dizer que a literatura de autoria feminina compreende um importante local de inscrições da subjetividade feminina e da multiplicidade em que sua sexualidade é compreendida, como considera Schmidt (2000):

[...] independentemente das limitações socioculturais de seu tempo e das diferenças de origem, classe, raça ou nacionalidade, as escritoras desse século têm desencadeado, em suas narrativas, uma série de reflexões e questionamentos sobre o modo como práticas sociais e discursivas colaboraram na definição do sujeito mulher [...]. Nesse sentido, suas narrativas inscrevem atos de resistência. (SCHMIDT, 2000, p. 103).

Embora a escrita de autoria feminina represente a identidade da mulher, num certo sentido, de maneira múltipla e heterogênea em relação à literatura em geral, não se pode negar que pesquisas como a nossa promovem a visibilidade não só de presenças femininas antes apagadas, mas também de certas ausências que aí se repetem: como a da mulher negra ou pobre, ou de pouca instrução, ou homossexual, cuja presença é muito pequena ou quase nula; além disso, outro tipo de ausência “chama atenção nos romances contemporâneos: aborto, problemas com fertilidade e violência doméstica são temas silenciados, [...]” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 61), inclusive nos de autoria feminina. Novamente, voltamos à questão da tendência à autorrepresentação não só das escritoras que constituem o *corpus* da pesquisa, mas dos/as escritores/as em geral. Se é certo que no *corpus* dessa pesquisa a mulher ganha notoriedade dentre as personagens em cena, é bem verdade, também, que a mulher representada é a branca, de classe média, bem situada profissionalmente, vivenciando problemáticas relacionadas ao amor e à sexualidade, como pede o escopo da coleção. Não é, portanto, por acaso que não encontramos aí mulheres de periferia ou moradoras de rua, vivenciando amores extremos permeados de violência, do uso de drogas, da discriminação social e étnico-racial, da gravidez precoce, das doenças sexualmente transmissíveis e de tantas outras condições desfavoráveis a elas.

Não obstante, as representações atuais sobre o corpo e a sexualidade da mulher na escrita literária de autoria feminina correspondem a grandes e importantes mudanças nesse cenário, por promover novas e possíveis representações da identidade feminina, diferentes das construídas tradicionalmente. Possibilita também um extensivo espaço de questionamentos e problematizações sobre as questões de gênero, as quais ainda são válidas e pertinentes nesses tempos que alguns/mas chamam de pós-feministas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A nova diáspora e a literatura feminina contemporânea. In: CAVALCANTI, Ildney et al. (Org.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: Edufal, 2006. p. 191-199.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 12-22.
- AMARAL, Maria Adelaide. **Estrela nua: amor e sedução**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **A Velhice**. Trad. Maria Helena Franco Martins. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLINE, Ana Helena Cizzoto. Escritoras, sim senhor! Regionalismo e resgate : a escrita feminina em Campinas. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Orgs.). **Mulher e literatura: vozes consequentes**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2015. Disponível em: <<<http://issuu.com/gtamulhernaliteratura/docs/livroeletrnicodogtamulherna>>>. Acesso em: 2 fev. 2016.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CORREA, Eder; et al. De uma Buenos Aires em Nova Iorque: a escrita do corpo e da memória em Romance negro com argentinos. In: ZINANI, Cecil, Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade**. Caxias do Sul: EducS, 2010. p. 233-244.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 40-64.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003. Disponível em: <<<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S010340142003000300010>>>. Acesso em 10 abr. 2015.

DUARTE, Constância Lima. A Literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 45-62.

FELINTO, Marilene. **Obsceno abandono**: amor e perda. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Leituras do corpo feminino na arte: do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 151-173.

FONSÊCA, Josena Souza da. O espaço subalterno em Nélide Piñon. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 199-215.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GARCIA-ROZA, Livia. **Solo feminino**: amor e desacerto. Rio de Janeiro, Record, 2002.

GENS, Rosa. Ficção de autoria feminina contemporânea: indicações no Brasil. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: Gepiadde, ano 7, vol. 13, jan./jun. de 2013. Disponível em <<<http://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/1702/1493>>>. Acesso em 15 abr. 2015.

GÓIS, Edma Cristina Alencar de. Entre muros e abrigos: o lugar de corpos femininos no romance contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 153-184.

GROSZ, Elisabeth. “Corpos reconfigurados”. In: **Cadernos Pagu**, n. 14. Campinas: UNICAMP, 2000, p. 45-86.

IBGE. Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2015. **Coordenação de População e Indicadores Sociais**. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

IBGE. Estatísticas de gênero: Uma análise dos resultados do censo demográfico 2010. **Estudos e Pesquisas - Informação demográfica e socioeconômica**. Rio de Janeiro: IBGE, 2014, nº 33.

JOBIM, Helena. **Recados da lua**: amor e romantismo. Rio de Janeiro, Record, 2001.

KAMITA, Rosana Cássia. Mulher e Literatura: O Sublime Feminista. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Orgs.). **Mulher e literatura**: vozes consequentes. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2015. Disponível em: <<<http://issuu.com/gtamulhernaliteratura/docs/livroelettrnicodogtamulherna>>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 65-96.

LIBANORI, Evely Vânia. Escrita do eu e construção de identidade. In: LIBANORI, Evely Vânia; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Estudos de ficção brasileira - formação de professores em Letras EAD**. Organizado por Evely Vânia Libanori e Lúcia Osana Zolin. Eduem: Maringá, 2011. p. 69 a 96.

LOBO, Luiza. Literatura de autoria feminina na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>>>. Acesso em 10 abr. 2015.

MACHADO, Ana Maria. **Para sempre**: amor e tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____ (Org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1995.

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins. Os processos de subjetivação moderna e suas problematizações na contemporaneidade. **Revista Logos** - comunicação e universidade. ano 7, nº 12. UERJ, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14817/11244>>>. Acesso em 09 jun. 2016.

OLSON, Robert. G. **Introdução ao existencialismo**. Trad. Djalma Forjaz Neto. São Paulo: Brasiliense, 1970.

RIBEIRO, Maria Goretti. A relação mítica entre a mulher e a serpente: três mitos arcaicos e um conto literário. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). **Sobre pessoas (sexuais) e seus papéis socioculturais**: ensaios de literatura e psicologia. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. p. 223-235.

ROCHA, Josélia. Solo feminino: A maternidade sob o olhar pós-patriarcal. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 183-197.

SANTOS, Raquel Holstein Silva; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Pele nua no espelho: a procura inquietante por uma identidade. In: ZINANI, Cecil, Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Mulher e literatura**: história, gênero, sexualidade. Caxias do Sul: Educs, 2010. p. 127-145.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Vergílio Ferreira et al. In: PESSANHA, José Américo Motta (Coord.). São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1987.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A crítica feminista na mira da crítica. **Ilha do desterro**. Florianópolis, n. 42, jan./ jun. 2002. Disponível em: <<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7462/6843>>>. Acesso em 13 abr. 2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. **Organon**. Rio Grande do Sul, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <<<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480/21353>>>. Acesso em 17 dez. 2015.

SEIXAS, Heloisa. **Através do vidro**: amor e desejo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SENKEVICS, Adriano. O conceito de gênero por Judith Butler: a questão da performatividade. **Ensaio de gênero**. 2012. Disponível em: <<<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/01/o-conceito-de-genero-por-judith-butler-a-questao-da-performatividade/>>>. Acesso em 09 jun. 2016.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 1999.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Mulher e violência na literatura contemporânea: e agora, aonde vamos? In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Orgs.). **Mulher e literatura**: vozes consequentes. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2015. Disponível em:

<<<http://issuu.com/gtamulhernaliteratura/docs/livroeletrnicodogtamulherna>>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

TABAK, Fani Miranda. Campo literário e literatura de autoria feminina no século XIX na América Latina. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Orgs.). **Mulher e literatura: vozes consequentes**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2015. Disponível em: <<<http://issuu.com/gtamulhernaliteratura/docs/livroeletrnicodogtamulherna>>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

TEIXEIRA, Nínia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. **Guairacá**. Guarapuava, v. 25, n. 1, 2009. Disponível em: <<<http://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/viewFile/1125/1082>>>. Acesso em 13 abr. 2015.

TEIXEIRA, Nínia Cecília Ribas Borges Teixeira. Letras e silêncio: a escrita de autoria feminina no Paraná. **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, v. 35, n. 1, jan./mar. 2013. Disponível em: <<[file:///C:/Users/Documents/Downloads/10116-79542-2-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Documents/Downloads/10116-79542-2-PB%20(1).pdf)>>. Acesso em 17 abr. 2015.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2007.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulheres e Literatura**. Rio de Janeiro, vol.3, 1999. Disponível em: <<<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone, In: RAMALHO, Christina Ramalho (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 15-22.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WIERZCHOWSKI, Leticia. **O pintor que escrevia: amor e pecado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

ZIMMERMANN, Tânia Regina. Resenha. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Roza Pezzi dos (Orgs.). **Mulher e literatura: história, gênero e sexualidade. Revista Estudos Amazônicos**. Caxias do Sul: EDUCS, 2010, vol.VI, n. 2, 2011. Disponível em:

<<<http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/2%20-%20VI%20-%207%20-%202011%20-%20TaniaZimmermann.pdf>>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e história na América Latina: representações de gênero. **MÉTIS: história & cultura**. Caxias do Sul, v. 5, n. 9, jan./jun. 2006. Disponível em <<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/792/556>>>. Acesso em 15 abr. 2015.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A doce canção de Caetana: entre o simulacro e a sexualidade. In: ZINANI, Cecil, Jeanine Albert; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade**. Caxias do Sul: Educs, 2010. p. 205-219.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos de Nélide Piñon**. Maringá: Eduem, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009. Cap. 12, p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009. Cap. 18, p. 327-336.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: <<<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de gênero e de Representação na contemporaneidade. **Letras**. Santa Maria, v. 20, n. 41, jul./dez. 2010. Disponível em: <<<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/letras/article/view/12166/7560>>>. Acesso em 15 abr. 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno. Apresentação. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 7-15.

ZOLIN, Lúcia Osana. Entre práticas e representações: impactos sócio-culturais dos feminismos e de movimentos afins. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). **Sobre pessoas (sexuais) e seus papéis socioculturais: ensaios de literatura e psicologia**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. p. 15-31.

ZOLIN, Lúcia Osana. Espaços (des)interditados: o lugar da mulher na narrativa de autoria feminina paranaense contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL,

Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 197-217.

ZOLIN, Lúcia Osana. O lugar da mulher no romance contemporâneo de mulheres. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Orgs.). **Mulher e literatura: vozes consequentes**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2015. Disponível em: <<<http://issuu.com/gtamulhernaliteratura/docs/livroeletrnicodogtamulherna>>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

ZUCCHI, Vanessa; et al. Do calor do fogo ao calor dos corpos: representações da mulher em Como água para chocolate. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade**. Caxias do Sul: Educs, 2010. p. 221-231.

ANEXO

Escolhas Inclusivas

1. Responsável pelo preenchimento

Obra

2. Título da obra

3. Reedição

1. Sim 2. Não

4. Local da edição

1. Rio de Janeiro 2. São Paulo

5. Editora

1. Record 2. Companhia das Letras 3. Rocco

6. Ano atual da edição

7. Ano da edição original

8. Temática(s) do romance

1. amor
 2. sexualidade/desejo
 3. família
 4. amizade
 5. memória
 6. morte/doença
 7. deslocamentos (exílio, imigração, diáspora, viagem)
 8. identidade/construção de si
 9. identidade nacional
 10. questionamentos existenciais
 11. religiosidade/transcendentalismo
 12. questões de gênero
 13. questões étnico-raciais
 14. questões sociais e ideológicas (classes)
 15. questões políticas (ditaduras, democracias, socialismo, capitalismo)
 16. criminalidades/imposturas/violências/subversões sociais
 17. universo virtual
 18. literatura/metarrativas

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

9. Comente brevemente

10. A temática do romance é desenvolvida de forma:

1. conservadora (reduplica ideologias tradicionais-dominantes)
 2. subversiva (crítica em relação a ideologias tradicionais-dominantes)
 3. ambígua em relação a posturas ideológicas

11. Comente

12. O romance se classifica como

1. romance histórico
 2. romance genealógico/filiação
 3. romance de formação
 4. romance regionalista
 5. romance urbano/relacionados a ideologias socioculturais do meio urbano
 6. romance policial
 7. romance social/político/cultural (engajamentos)
 8. escrita do eu
 9. romance biográfico
 10. romance fantástico

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

13. Se escrita do eu, é autoficção? (personagem coincide com o escritor, os fatos narrados são ficcionais e/ou reais, não se sabe o limite entre realidade e ficção)

1. sim 2. não

Autora

14. Nome da autora

15. Ano de nascimento da autora

16. Data confirmada?

1. data certa 2. data aproximada 3. não disponível

Dados básicos**17. Nome da personagem**

18. Sexo da personagem:

1. feminino 2. masculino 3. ambíguo
 4. sem indícios

19. Posição na narrativa

1. protagonista 2. coadjuvante 3. narrador(a)

Você pode marcar diversas casas (2 no máximo).

20. Relações do(a)s narrador(a)s com a personagem

1. é a própria (personagem narrador)
 2. narrador distante, indiferente ou "objetivo"
 3. apaixonado
 4. afetivamente vinculado
 5. irônico
 6. crítico
 7. hostil

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

21. Nacionalidade

1. brasileira 2. não mencionada
 3. não pertinente 4. estrangeira

22. Se 'estrangeira', defina:

23. Época

1. pré-colonial (até 1500)
 2. Colônia (1500-1822)
 3. Império (1822-1889)
 4. Primeira República (1889-1930)
 5. Era de Vargas (1930-1945)
 6. República de 1945 (1945-1985)
 7. redemocratização (1985 até hoje)
 8. futuro
 9. múltiplas
 10. incerta

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

24. Local da narrativa

1. cidade 2. meio rural 3. incerto
 4. múltiplos 5. outro

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

25. Se 'outro', defina:

26. Se 'cidade':

1. grande 2. pequena 3. sem indícios

Você pode marcar diversas casas.

27. País

1. Brasil 2. exterior 3. incerto

Você pode marcar diversas casas (2 no máximo).

28. Estado civil

1. solteiro(a)
 2. casado(a) ou união estável
 3. separado(a)/desquitado(a)
 4. divorciado(a)
 5. viúvo(a)
 6. bigamo(a)
 7. sem indícios
 8. casado(a)
 9. união estável
 10. separado(a)/divorciado(a)

Aparência e condições físicas**29. Cor da personagem**

1. branca 2. negra 3. indígena
 4. oriental 5. mestiça 6. sem indícios

30. Faixa etária

1. infância (até 12 anos)
 2. adolescência (de 13 a 18 anos)
 3. juventude (de 19 a 30 anos)
 4. idade adulta/maturidade (31 a 59 anos)
 5. velhice (acima de 60 anos)
 6. múltiplas idades
 7. sem indícios

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

31. Quais partes do corpo da personagem são citadas ou descritas no texto?

1. rosto 2. cabelo 3. olhos
 4. nariz 5. boca 6. dentes
 7. sobrancelhas 8. cílios 9. queixo
 10. pele 11. testa 12. orelhas
 13. bochechas 14. pescoço 15. ombros
 16. braços 17. cotovelos 18. mãos
 19. seios 20. abdômen 21. costas
 22. virilha 23. genitais 24. nádegas
 25. coxas 26. pés 27. nenhuma
 28. outra

Você pode marcar diversas casas.

32. Se 'outra', defina:

33. Quais dos termos abaixo caracterizariam a personagem?

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> 1. bonita | <input type="checkbox"/> 2. feia |
| <input type="checkbox"/> 3. atraente | <input type="checkbox"/> 4. sem graça |
| <input type="checkbox"/> 5. gostosa | <input type="checkbox"/> 6. desgastada |
| <input type="checkbox"/> 7. elegante | <input type="checkbox"/> 8. descuidada |
| <input type="checkbox"/> 9. segura | <input type="checkbox"/> 10. insegura |
| <input type="checkbox"/> 11. desorientada | <input type="checkbox"/> 12. desastrada |
| <input type="checkbox"/> 13. amalucada | <input type="checkbox"/> 14. inteligente |
| <input type="checkbox"/> 15. burra | <input type="checkbox"/> 16. informada |
| <input type="checkbox"/> 17. ignorante | <input type="checkbox"/> 18. outro |
| <input type="checkbox"/> 19. nenhum deles | |

Você pode marcar diversas casas (11 no máximo).

34. Se 'outro', especifique:

35. Quais indícios sustentam a resposta anterior?

36. Liste os adjetivos presentes no livro que descrevem a personagem quanto à sua aparência física

37. Liste os adjetivos presentes no livro que descrevem a personagem quanto à sua personalidade

38. Condição física e psicológica

- | |
|--|
| <input type="checkbox"/> 1. sadio |
| <input type="checkbox"/> 2. deficiente físico |
| <input type="checkbox"/> 3. doente |
| <input type="checkbox"/> 4. dependente químico |
| <input type="checkbox"/> 5. transtorno psicológico/emocional |
| <input type="checkbox"/> 6. sem indícios |
| <input type="checkbox"/> 7. outro |

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

39. Caso seja deficiente físico, doente ou outro, especifique.

Educação

40. Elite intelectual?

1. sim 2. não 3. sem indícios
 4. não pertinente

41. Grau de escolaridade

- | | |
|--|--|
| <input type="radio"/> 1. analfabeta | <input type="radio"/> 2. lê e escreve |
| <input type="radio"/> 3. escola primária | <input type="radio"/> 4. escola secundária |
| <input type="radio"/> 5. curso superior | <input type="radio"/> 6. pós-graduação |
| <input type="radio"/> 7. sem indícios | <input type="radio"/> 8. não pertinente |

42. Se chegou ao ensino superior, que área cursou?

- | | |
|---|--|
| <input type="radio"/> 1. ciências humanas | <input type="radio"/> 2. ciências exatas |
| <input type="radio"/> 3. saúde | <input type="radio"/> 4. tecnologia |
| <input type="radio"/> 5. sem indícios | <input type="radio"/> 6. não se aplica |
| <input type="radio"/> 7. outro | |

43. Em relação ao cônjuge, namorado(a), amante etc., a personagem é:

- | | |
|---|--|
| <input type="radio"/> 1. mais escolarizada | <input type="radio"/> 2. igualmente escolarizada |
| <input type="radio"/> 3. menos escolarizada | <input type="radio"/> 4. sem indícios |
| <input type="radio"/> 5. não se aplica | |

44. Que "talentos" a personagem possui?

- | |
|---|
| <input type="checkbox"/> 1. toca instrumento musical e/ou canta |
| <input type="checkbox"/> 2. desenha, pinta ou esculpe |
| <input type="checkbox"/> 3. dança |
| <input type="checkbox"/> 4. interpreta (teatro) |
| <input type="checkbox"/> 5. costura, borda ou tricota |
| <input type="checkbox"/> 6. cozinha |
| <input type="checkbox"/> 7. escreve literatura |
| <input type="checkbox"/> 8. fala línguas estrangeiras |
| <input type="checkbox"/> 9. nenhum dos anteriores |
| <input type="checkbox"/> 10. pratica esportes |
| <input type="checkbox"/> 11. sem indícios |
| <input type="checkbox"/> 12. outros |

Você pode marcar diversas casas (6 no máximo).

45. Se 'outros', defina:

Trabalho

46. A ocupação da personagem é tradicionalmente feminina, masculina ou indiferente?

1. ocupação tradicional feminina
 2. ocupação tradicional masculina
 3. ocupação sem restrição de gênero
 4. não se aplica
 5. sem indícios

47. Exerce trabalho remunerado?

1. sim, fora de casa, em período integral
 2. sim, fora de casa, em período parcial
 3. sim, eventualmente
 4. sim, mas em casa
 5. não, mas já exerceu
 6. não, nunca exerceu
 7. não pertinente
 8. sem indícios
 9. sim, sem se saber qual o período

48. Profissão/ocupação "atual"

49. Profissões/ocupações anteriores

50. Caso exerça ou tenha exercido trabalho remunerado, a personagem:

1. sente-se ou sentia-se realizada com o trabalho
 2. julga-se ou julgava que era um fardo
 3. trabalha ou trabalhava apenas por necessidade
 4. sem indícios

Você pode marcar diversas casas (2 no máximo).

51. Caso exerça ou tenha exercido trabalho remunerado, a personagem é ou era:

1. bem remunerada 2. medianamente remunerada
 3. mal remunerada 4. sem indícios

52. Caso exerça ou tenha exercido trabalho remunerado fora de casa, a personagem ocupa ou ocupava posição:

1. de chefia 2. intermediária 3. subalterna
 4. sem indícios

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

53. A personagem executa serviço doméstico não-remunerado (atividades de "dona(o)-de-casa")?

1. sim, mas não gosta
 2. sim, e gosta
 3. sim, e é indiferente
 4. sim, e não há indícios de sua satisfação
 5. apenas eventualmente
 6. nunca
 7. sem indícios
 8. não se aplica

54. Emprega alguém para realizar serviços domésticos?

1. sim, permanentemente 2. sim, eventualmente
 3. não 4. sem indícios

55. Em relação ao marido/esposa, namorado(a), amante etc., a personagem é financeiramente dependente?

1. sim 2. não 3. sem indícios 4. não se aplica

Crenças e opiniões

56. Religião

1. católica 2. protestante histórica
 3. pentecostal 4. judaica
 5. espírita 6. religião afrobrasileira
 7. culto oriental 8. muçulmana
 9. esoterismo 10. sem religião
 11. ateu/agnóstico 12. não pertinente
 13. não mencionada 14. outra

Você pode marcar diversas casas (2 no máximo).

57. Se 'outra', defina:

58. A personagem é:

1. muito religiosa 2. moderadamente religiosa
 3. pouco religiosa 4. não é religiosa
 5. sem indícios

59. Que indícios sustentam a resposta anterior?

60. Qual a posição política da personagem?

1. revolucionária 2. progressiva
 3. moderada 4. conservadora
 5. reacionária 6. apolítica
 7. sem indícios 8. não pertinente

61. Qual o grau de envolvimento político da personagem?

1. dirigente 2. militante
 3. envolvimento eventual 4. simpatizante
 5. nenhum envolvimento 6. sem indícios
 7. não se aplica

62. É ou foi prisioneira política?

1. sim 2. não

63. Está ou esteve envolvida afetivamente com prisioneiro(a) político(a)?

1. sim 2. não

Sexualidade

64. Orientação sexual da personagem

1. heterossexual 2. homossexual
 3. bissexual 4. assexuado
 5. transexual 6. travesti
 7. ambígua/indefinida 8. não pertinente
 9. não mencionada

65. Número de parceiros ou parceiras sexuais da personagem

1. nenhum 2. um
 3. dois 4. três
 5. entre quatro e dez 6. mais de dez
 7. sem indícios

66. Com quem a personagem faz sexo?

1. cônjuge
 2. namorado
 3. namorada
 4. amante
 5. pai, irmão, filho
 6. mãe, irmã, filha
 7. outro parente do sexo masculino
 8. outro parente do sexo feminino
 9. amigo, vizinho ou colega (homem) de trabalho
 10. amiga, vizinha ou colega (mulher) de trabalho
 11. parceiro eventual
 12. parceira eventual
 13. garoto de programa
 14. garota de programa
 15. desconhecido
 16. desconhecida
 17. consigo mesma (masturbação)
 18. animal
 19. entidade sobrenatural
 20. outro
 21. ninguém
 22. sem indícios
 23. não se aplica

Você pode marcar diversas casas (13 no máximo).

67. Na vida da personagem, sexo é uma realidade:

1. inexistente 2. imaginária
 3. eventual 4. virtual
 5. frequente 6. muito frequente
 7. sem indícios

68. Em relação ao sexo, a personagem:

1. gosta 2. aceita 3. evita
 4. sem indícios 5. não se aplica

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

69. Como a personagem se sente em relação à própria sexualidade

1. satisfeita 2. insatisfeita 3. culpada
 4. confortável 5. perturbada 6. sem indícios

Relações

70. Papéis sociais e afetivos desempenhados pela personagem

- 1. sócio(a)
- 2. cônjuge
- 3. namorado(a)
- 4. amante
- 5. parceiro(a) sexual
- 6. "ex"
- 7. filho(a)
- 8. mãe/pai
- 9. irmã(o)
- 10. madrasta/padrasto
- 11. enteado(a)
- 12. parente
- 13. amigo(a)
- 14. inimigo(a)
- 15. colega
- 16. patrão/patroã
- 17. empregado(a)
- 18. vizinho(a)
- 19. cliente
- 20. prestador(a)/fornecedor(a)
- 21. sem relações
- 22. relações acadêmicas e profissionais
- 23. outro

Você pode marcar diversas casas (6 no máximo).

71. Se 'outro', defina:

72. Com quem a personagem estabelece relações de amizade ou coleguismo próximo?

- 1. mulheres mais velhas
- 2. mulheres de sua faixa etária
- 3. mulheres mais novas
- 4. mulheres sem indicio de idade
- 5. homens mais velhos
- 6. homens de sua faixa etária
- 7. homens mais novos
- 8. homens sem indícios de idade
- 9. ninguém
- 10. sem indícios

Você pode marcar diversas casas (8 no máximo).

Espaços

73. Dentro de casa, quais os espaços frequentados, na narrativa, pela personagem?

- 1. sala
- 2. cozinha e área de serviço
- 3. quarto (próprio)
- 4. quarto (de outros)
- 5. banheiro
- 6. dependências de empregada
- 7. quintal
- 8. escritório/sala de estudos
- 9. não aparece no espaço doméstico
- 10. sem indícios

Você pode marcar diversas casas (7 no máximo).

74. A personagem anda na rua?

- 1. sim, muito 2. sim, pouco 3. não
- 4. sem indícios

Outras características

83. Estrato social

1. elite econômica 2. classes médias
 3. pobres 4. miseráveis
 5. sem indícios 6. outro
 7. não pertinente

Você pode marcar diversas casas (4 no máximo).

84. A mobilidade social da personagem é:

1. ascendente 2. descendente 3. errática
 4. não há mobilidade 5. sem indícios

85. Possui ou possuiu algum tipo de envolvimento com a criminalidade?

1. não, nenhum
 2. como vítima
 3. é ou foi criminoso(a)
 4. é ou foi cúmplice
 5. envolvimento amoroso com criminoso(a)
 6. é mãe/pai de criminoso(a)
 7. possui ou possuiu outro parente na criminalidade (exceto filho ou filha)
 8. possui outro envolvimento afetivo com criminoso(a)
 9. sem indícios

Você pode marcar diversas casas (3 no máximo).

86. Desfecho da personagem

1. loucura
 2. suicídio
 3. assassinato
 4. outro tipo de morte
 5. happy end romântico
 6. objetivos alcançados/situação de equilíbrio
 7. objetivos frustrados/situação de desequilíbrio
 8. final em aberto/ambíguo
 9. outro

Você pode marcar diversas casas (4 no máximo).

87. Se outro, descreva brevemente

88. Comentários