

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

ADRIANA LOPES DE ARAUJO

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO
DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE**

MARINGÁ - PR
2012

ADRIANA LOPES DE ARAUJO

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO
DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE**

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.

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

MARINGÁ - PR
2012

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

A663r Araujo, Adriana Lopes de
A representação da mulher no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense / Adriana Lopes de Araujo. -- Maringá, 2012.
152 f. : il., color., tabs., figs., quadros.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Lucia Osana Zolin.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

1. Representação. 2. Personagem feminina. 3. Autoria feminina paranaense. I. Zolin, Lucia 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. 801.95

AHS-001213

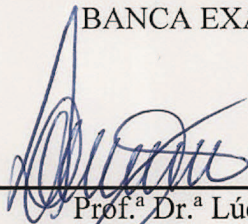
ADRIANA LOPES DE ARAUJO

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO
DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE.**

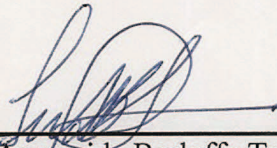
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 28 de setembro de 2012.

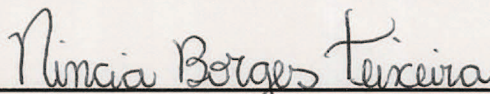
BANCA EXAMINADORA



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



Prof.ª Dr.ª Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira
Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO

DEDICO ESTE TRABALHO

Aos meus pais, Guilherme e Maria, pela compreensão, incentivo, e amor proporcionados em todos os momentos.

Ao Paulo Batista, pelo apoio incondicional e por me dar força em todas as decisões.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por estar comigo em todos os momentos, sendo meu amigo fiel, meu refúgio e fortaleza.

Aos meus pais, Guilherme e Maria, pelo incentivo constante e por estarem ao meu lado nos momentos em que eu mais precisei.

Ao meu amor, Paulo Batista, pelo carinho, apoio e exemplo de companheirismo.

À minha orientadora, Prof. Dra. Lúcia Osana Zolin, pela dedicação, sabedoria e apoio durante essa trajetória.

À Prof^a Dr^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini, por todos os ensinamentos, pelas oportunidades oferecidas, pelo carinho e amizade apresentado em gestos.

À Prof^a Dr^a Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, pela disponibilidade e pelas valiosas contribuições.

Às escritoras paranaenses, por possibilitarem através de suas experiências, seus textos e suas vozes que essa dissertação fosse produzida.

Às companheiras que participaram ou participam dos projetos de pesquisa relatados: *A literatura de autoria feminina no Paraná* e *A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea*, a quem agradeço nessa oportunidade por toda a troca de conhecimento e experiência, além da amizade compartilhada.

Ao CNPq, pela contribuição recebida, por intermédio da bolsa de estudo.

Uma voz. Existe, sim, uma voz que se desmancha por todos os sentidos nesta noite bizarra de luzes.

Karen Debértolis

RESUMO

Se os primeiros textos escritos por mulheres no Brasil apontam para figuras femininas silenciadas pela sociedade patriarcal, sendo, não raro, conduzidas à submissão e à marginalidade, a literatura de autoria feminina contemporânea, passou, então, a representar a mulher sob uma ótica diferente daquela que permeava a literatura tradicional, propondo um questionamento da condição de subjugada da mulher e promovendo discussões a respeito da dominação masculina. No que tange ao cenário paranaense, tal discussão não se figura de modo distinto, mas sim potencializado, uma vez que somente poucas escritoras conseguiram se inserir no campo literário até meados do século XX. É a partir desse período, portanto, que se verifica a publicação de inúmeras obras de autoria feminina, porém com pouco reconhecimento na esfera nacional. Nesse viés é que nossa proposta tem por intuito promover a visibilidade da literatura de autoria feminina paranaense, bem como contribuir para as pesquisas acerca da representação literária do gênero. Para tanto, pretende-se empreender um estudo acerca da personagem feminina que compõe a prosa contemporânea (a partir dos anos 1970) de autoria feminina no Paraná, especificamente, do gênero romance, publicado por editora comercial e/ou por meio de órgãos públicos paranaenses e de outros Estados. Evidencia-se, em um primeiro momento, o levantamento das personagens femininas que constitui esses romances, a fim de desnudar os perfis mais recorrentes, suas características, posição social, idade, raça, etnia, orientação sexual, posição na narrativa, ocupação e as relações que estabelecem entre si. Segue-se a esse levantamento a interpretação desses dados de modo a averiguar se a representação de tais personagens reflete ou não as posturas sociais mais recorrentes, bem como a partir de qual perspectiva a escritora paranaense enxerga a sociedade. Em uma segunda etapa, propõe-se o estudo acerca das personagens femininas que integram a narrativa de três escritoras paranaenses: Bárbara Lia, Karen Debértolis e Bebéti do Amaral Gurgel. Desse modo, analisa-se sob o norte da representação do gênero, se tais produções dissecam um feminino envolto a discussões a respeito da invisibilidade histórica da mulher, do ser feminino fraturado pelos valores tradicionais de uma sociedade patriarcal ou se descortinam o desejo de romper com a pressão do paradigma falocêntrico. A pesquisa volta-se, assim, para o modo como a mulher é representada pela própria mulher em sua ficção, assim como a investigação de possíveis relações entre tal representação, sua realidade social e as políticas feministas contemporâneas.

Palavras-chave: Representação; Personagem feminina; Autoria feminina paranaense.

Área de concentração: Estudos Literários.

ABSTRACT

If the first texts written by women in Brazil point to female characters silenced by patriarchal society, being, not far, conducted to the submission and marginalization, the literature of contemporary female authors, then, began to represent the woman in a different point of view from that permeated by the traditional literature, questioning the subjugated condition of women and promoting discussions about the male dominance. Regarding to Paraná's society, this discussion doesn't appear in a different way, but enhanced, once only few writers were able to make part of the literary field up to mid-twentieth century. It is from this period, therefore, the publication of numerous novels of female authors, but with little recognition at the national level. Our proposal is meant to promote the visibility to the literature of female authorship in Paraná, as well as contribute to researches about the gender's literary representation. To this end, we intend to conduct a study about the female character that makes part of the contemporary prose (from 1970) of female authorship in Paraná, especially, the novel, published by commercial publishers and / or by public agencies in Paraná and other states. Thus, it is proposed, at first, a survey of female characters in these novels, in order to observe the most frequent types, its characteristics, social position, age, race, ethnicity, sexual orientation, position in the narrative, occupation and the relationships they establish between themselves. This survey follows the interpretation of such data according to verify if the representation of such characters reflect or not the most frequently social attitudes and from which perspective the Parana's writer represent the society. In a second step, we propose the study of the female characters that comprise the narrative of three Parana's writers: Bárbara Lia, Karen Debértolis e Bebéti do Amaral Gurgel. Thus, we analyze under the north of the genre's representation, if such productions represent a female character surrounded by discussions about the historical invisibility of women, the female being fractured by the traditional values of a patriarchal society or if they show the desire of breaking with pressure of phallogocentric paradigm. This paper turns, so, for how women are represented by the woman herself in her fiction, as well as to investigate possible relationships between such representation, their social reality and the contemporary feminist politics.

Keywords: Representation, Character female, Paraná's female authorship.

Area of concentration: Literary Studies.

LISTA DE TABELAS

Tab. 1 Orientação sexual das personagens femininas de <i>Pecados safados</i> (1995).....	19
Tab. 2 Caráter da Editora.....	76
Tab. 3 Época em que transcorre a história.....	77
Tab. 4 Sexo das personagens.....	78
Tab. 5 Sexo e posição da personagem na narrativa.....	79
Tab. 6 Faixa etária e sexo da personagem.....	80
Tab. 7 Orientação sexual das personagens.....	80
Tab. 8 Ocupação das personagens masculinas.....	82
Tab. 9 Ocupação das personagens femininas.....	84
Tab. 10 sexo e cor das personagens.....	85
Tab. 11 Posição na narrativa da personagem feminina homossexual.....	87
Tab. 12 faixa etária da personagem feminina homossexual	87
Tab. 13 Estrato socioeconômico da personagem feminina homossexual.....	88
Tab. 14 Relações sociais da personagem feminina homossexual	88

GRÁFICOS

Gráfico 1 Ano de publicação dos livros do <i>corpus</i>	75
Gráfico 2 Relações sociais da personagem.....	81

QUADROS EXPLICATIVOS

Quadro 1 Fases da literatura de autoria feminina paranaense.....	65
Quadro 2 Identidade de Lynx nas relações amorosas.....	102
Quadro 3 Resultados convergentes e divergentes à pesquisa de Dalcastagnè (2005).....	128

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 MULHERES EM CENA: REPRESENTAÇÃO E LEGITIMIDADE.....	20
2.1 Representação: Origem e problemática do conceito.....	20
2.2 Representação e legitimidade na literatura.....	31
2.3 Se pudesse falar, gritaria: O universo feminino na literatura canônica.....	36
2.4 Do direito ao grito: Representação e autoria feminina brasileira.....	47
2.4.1 O conceito de identidade.....	55
2.4.2 O conceito de gênero.....	59
2.5 Silêncio e ruídos na literatura paranaense.....	64
3 A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM NA LITERATURA FEMININA PARANAENSE.....	69
3.1 Resultados e análise.....	71
3.1.1 Sexo da personagem.....	77
3.1.2 Cor da personagem.....	85
3.1.3 Orientação sexual da personagem.....	86
4 O GÊNERO NO GÊNERO: VOZES PARANAENSES.....	90
4.1 A narrativa de Bárbara Lia.....	90
4.1.1 <i>Solidão calcinada</i>: Geração de mulheres e a desconstrução do patriarcado.....	91
4.1.2 <i>Constelação de ossos</i>: A metamorfose de Lynx.....	98
4.2 A mulher das palavras: Karen Debértolis.....	104
4.2.1 Entre o pasmo e a epifania: Imagens femininas na <i>estalagem das almas</i>.....	104
4.3 Bebéti do Amaral Gurgel e a escrita feminista.....	113
4.3.1 Relações homoafetivas e preconceito social em <i>Pecados safados</i>.....	114

4.4 Afinal, que representações são essas?.....	126
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS.....	136
ANEXOS.....	143

1 INTRODUÇÃO

Nos estudos de gênero, a análise da representação torna-se fundamental para se pensar na relação do texto literário com o contexto em que este é produzido. Representar significa tornar presente algo ausente (Cf. Chartier, 1990). Sendo assim, o conceito de representação está relacionado ao poder, uma vez que os discursos representativos e as representações verificadas no meio social são estabelecidos por grupos dominantes.

Historicamente, a mulher foi sempre mantida como uma figura emudecida e marginalizada em diversos aspectos. O fato de ter sido tomada por sua suposta fragilidade e incapacidade de viver fora do domínio patriarcal implicou, não raro, o sacrifício de sua própria identidade. A tradição sócio-histórica relegou à mulher um papel secundário na sociedade. Na esfera doméstica restavam-lhe as atividades de administração dos afazeres do lar e de educação dos filhos de forma que reproduzissem e perpetuassem os papéis sociais preestabelecidos.

O campo literário também não lhe ofereceu um lugar maior como criadora, romancista ou poeta, passando a ocupar as margens na maioria das vezes. Enquanto personagens, as mulheres conviveram cercadas por sofrimentos, silêncios, doenças e mortes. Na literatura canônica, assim como nos primeiros textos escritos por mulheres no Brasil, tal condição era representada de modo a reproduzir estereótipos, conduzindo a figura feminina à submissão e à marginalidade. Eram vistas como seres frágeis, cujo destino era o casamento, único sentido para sua realização e felicidade.

A literatura canônica reproduziu o pensamento do patriarcalismo, que concebeu e institucionalizou direitos ao homem de modo a desenvolver formas de dominação sobre as demais parcelas da sociedade. Alguns escritores do século XIX contribuíram para fortalecer este sistema de ideias, em que o ser feminino era visto como hierarquicamente inferior e tinha como função ser reprodutora da espécie, mostrando-se sempre como dependente sexual e socialmente.

A produção literária contemporânea de autoria feminina, por sua vez, passou a representar a mulher a partir de um ponto de vista diferenciado daquele que permeava a literatura tradicional, propondo um questionamento da condição de subjugada da mulher e promovendo discussões a respeito da dominação masculina.

Além disso, passou-se a evidenciar personagens femininas lançadas a uma busca conflitante da procura de si mesmas, de sua identidade.

A representação do mundo a partir da ótica feminina demonstra uma perspectiva distinta da masculina, uma vez que é marcada pela própria experiência do feminino e por estar voltada para a condição histórica de subjugada da mulher. Neste sentido, observa-se nos textos de autoria feminina uma voz, um estilo, uma linguagem e temática próprias.

No que tange ao cenário paranaense, interesse específico desta pesquisa, tais discussões não se configuram de modo distinto, mas sim potencializado, uma vez que até meados do século XX somente poucas escritoras conseguiram inserir-se no campo literário. É a partir desse período que se verifica a crescente publicação de obras de autoria feminina, porém com pouco reconhecimento na esfera nacional. Nesse viés é que a dissertação tem por intuito promover a visibilidade da literatura de autoria feminina paranaense¹, bem como contribuir para as pesquisas acerca da representação literária do gênero.

Para tanto, pretende-se empreender um estudo acerca da personagem feminina inserida na prosa contemporânea (a partir dos anos 1970) de autoria feminina no Paraná, especificamente do gênero romance, publicada por editora comercial e/ou por meio de órgãos públicos paranaenses e de outros Estados. Analisa-se sob o norte da representação do gênero, se tais produções dissecam um feminino envolto em discussões a respeito da invisibilidade histórica da mulher, do ser feminino fraturado pelos valores tradicionais de uma sociedade patriarcal, ou se descortinam o desejo de romper com a pressão do paradigma falocêntrico. O estudo volta-se para o modo como a mulher é representada pela própria mulher em sua ficção e faz a investigação de possíveis relações entre tal representação, sua realidade social e as políticas feministas contemporâneas.

O capítulo inicial, denominado *Mulheres em cena: representação e legitimidade*, consiste numa abordagem teórica referente à representação da mulher na literatura. Neste sentido, parte-se em um primeiro instante para uma discussão acerca do próprio conceito de representação. Com base nas teorias pautadas em tal conceito, busca-se mostrar de que forma ocorreram as transformações do termo ao longo dos tempos até chegar à concepção que dele se tem nos dias atuais.

¹ Nesta pesquisa, o termo "autoria feminina" corresponde a "escrito por mulheres".

Em outro instante, no subtítulo *Representação e legitimidade na literatura*, discute-se a respeito das questões ligadas à autoridade e legitimidade da fala, do acesso à voz e da representação dos diferentes grupos sociais na literatura. Para isso, volta-se o olhar para o ponto de vista do(a) escritor(a) e de seu posicionamento ao discutir tais questões. Na sequência, parte-se para uma discussão acerca da representação da mulher na literatura hegemônica masculina com um olhar, também, para a questão do cânone literário.

Num instante posterior do capítulo analisa-se o modo como a mulher é representada pela própria mulher em sua ficção. Para compreender tal aspecto esta pesquisa busca subsídios na teoria crítica feminista, nos movimentos feministas ligados aos preceitos sociais, na escrita *feminista*, além de mostrar um panorama das mudanças ocorridas na representação da mulher na produção de autoria feminina no Brasil. No último subitem desnuda-se o universo feminino na produção literária feminina paranaense, interesse específico da pesquisa, mostrando-se de que forma as características do Estado podem influenciar a representação da personagem. Ademais, o capítulo aborda exemplos da representação da mulher na produção das escritoras paranaenses.

O segundo capítulo, intitulado *A representação da personagem na literatura de autoria feminina paranaense*, faz uma análise quali-quantitativa do modo de construção da personagem feminina que integra o romance de autoria feminina paranaense. Importa ressaltar que os dados aí analisados ligam-se aos resultados obtidos pelo projeto de pesquisa *A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea*, orientado e coordenado pela Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin, com o apoio da Fundação Araucária. O projeto objetiva elaborar um estudo acerca das personagens inseridas na prosa de ficção contemporânea (publicada a partir dos anos 1970), de autoria feminina, publicada no Paraná, além de organizar um banco de dados disponibilizado para pesquisas, do qual a presente dissertação se valeu.

Para esse momento da pesquisa, propõe-se um levantamento das personagens femininas presentes nos romances de autoria feminina paranaense, a fim de desnudar seus perfis mais recorrentes, suas características, sua posição social, idade, raça, etnia, orientação sexual, posição na narrativa e ocupação, bem como as relações que estabelecem entre si. Dalcastagnè (2005) afirma que os estudos literários, de modo geral, são adversos aos métodos quantitativos; no

entanto essa metodologia “permite iluminar regularidades, proporcionando dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo em direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 27).

Segue-se a esse levantamento a interpretação desses dados de modo a averiguar se tais personagens reduplicam o perfil de mulher arcaizada na literatura canônica ou se adotam uma postura subversiva em relação aos padrões vigentes; se a mulher representada na narrativa ainda se encontra insulada no âmbito familiar e das relações amorosas ou se vivencia outras formas de relacionamento como, por exemplo, o profissional, inserida no mercado de trabalho.

Busca-se também observar em que medida o caráter fortemente patriarcal que marca a cultura do Estado do Paraná influencia o lugar ocupado pela mulher e pelo homem na sociedade e como tal questão é transportada para a narrativa. Investiga-se igualmente se o ser masculino ainda se encontra posicionado no centro das relações sociais ou se já reconhece-se uma mudança de perspectiva; e se a escritora paranaense, ao criar as personagens, apresenta uma tomada de posição ou se reproduz os valores preestabelecidos, a partir de um olhar não engajado/empenhado.

Por fim, o último capítulo apresenta a análise qualitativa de romances de três escritoras a partir de vieses que se destacaram durante a análise quantitativa. Além disso, a escolha das escritoras seguiu os seguintes critérios: ser escritora paranaense com mais de uma obra publicada; seus romances serem publicados após a década de 1970 por editoras comerciais e/ou órgãos públicos, ou ainda por meio de premiações. A partir desses critérios, foram classificadas as escritoras Bárbara Lia, Karen Debértolis e Bebéti do Amaral Gurgel.

A análise toma como recorte as personagens femininas protagonistas e tem o intuito de mostrar como são construídas e representadas ao longo da narrativa, isto é, se reduplicam, questionam ou ironizam as relações tradicionais de gênero. Analisa-se, sob o norte da representação do gênero, se tais produções dissecam um feminino envolto em discussões a respeito da invisibilidade histórica da mulher, do ser feminino fraturado pelos valores tradicionais de uma sociedade patriarcal, ou se descortinam o desejo de romper com a pressão do paradigma falocêntrico.

A escolha da obra *Solidão calcinada*, da escritora paranaense Bárbara Lia, deveu-se ao fato de representar personagens femininas de diferentes faixas etárias,

vivenciando problemáticas diversas, oferecendo-se, portanto, a profícuas reflexões no âmbito do modo de estar da mulher na sociedade, interesse maior da nossa pesquisa.

As personagens dos romances contemporâneos, como observa Dalcastagnè (2005), apresentam-se muitas vezes escorregadias. Em sua pesquisa acerca das personagens na literatura brasileira a professora afirma:

Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute, “todos os seus atributos e prerrogativas”, aí incluídos “suas roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.27).

Os resultados da pesquisa *A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin apresentam, em sua maioria, personagens nominadas. Em relação às personagens femininas, por exemplo, os resultados apontam 94,5% de personagens identificadas e 5,5% de personagens que recebem nomes genéricos como, por exemplo, mãe e vovó. Sendo assim, a escolha pela análise do romance de Karen Debertólis deveu-se ao fato de que essa obra constitui-se como a exceção em relação aos outros romances contemporâneos analisados de autoria feminina paranaense já que a maioria das personagens são inominadas.

Como a dissertação tem como objeto de análise personagens de romances contemporâneos, considera-se importante destacar também *A estalagem das almas*, de Debertólis, por ser uma obra inovadora, que rompe com o tradicional e reflete esse estado de coisas nas personagens de seu texto, as quais são pouco descritas, como é próprio da Pós-Modernidade.

Já a escolha para análise do romance *Pecados safados*, de Bebéti do Amaral Gurgel, e *Constelação de ossos*, de Bárbara Lia, deveu-se ao fato de questionarem as características conservadoras e provincianas do Estado do Paraná, com uma atenção especial para a cidade de Curitiba, cenário das narrativas, bem como as relações homoafetivas no primeiro romance e a prostituição, no segundo. Outra justificativa é que *Pecados safados* apresenta o maior número de personagens homossexuais (ver tab. 1) em comparação com as outras narrativas acima descritas, que somam, juntas, apenas quatro personagens dessa categoria.

	Freq.	%
Heterossexual	2	29%
Homossexual	5	72%
Bissexual	0	0%
Assexuado	0	0%
Ambígua/Indefinida	0	0%
Não pertinente	0	0%
Sem indícios	0	0%
TOTAL OBS.	7	100%

Tab. 1 Orientação sexual das personagens femininas de *Pecados safados* (1995)²

Analisa-se, assim, a representação dessa personagem protagonista e o modo como a obra denuncia as mazelas de um meio social opressor. Em um subitem posterior, retomam-se os resultados do estudo quantitativo bem como as análises dos romances escolhidos a fim de verificar qual a mulher, afinal, que é representada no romance de autoria feminina paranaense.

² Os valores referem-se às personagens que atuam de forma direta na narrativa. As que somente são citadas pela narradora não foram contabilizadas.

2 MULHERES EM CENA: REPRESENTAÇÃO E LEGITIMIDADE

2.1 Representação: Origem e problemática do conceito

Por vezes o conceito de representação aparenta ser lacunoso. O motivo de tal afirmação é que o significado se estabelece em meio a amplas discussões e polêmicas. Uma destas, segundo Antoine Compagnon (2003) em “*O demônio da teoria*”, encontra-se na confluência entre o texto e a realidade ou entre o texto e o mundo. O professor e teórico belga mostra que inúmeros termos são nele destacados, porém sem nenhum sucesso em resolver a problemática que envolve o conceito. Não obstante, traz à luz a noção de *mimesis*, termo que recebe em Aristóteles, de modo inaugural, a especificidade do artístico³, afirmando ser esta a concepção mais comum para se constituir a ligação entre texto literário e mundo.

Outra reflexão de Compagnon (2003) sobre a *mimesis* refere-se ao fato de o termo ser “traduzido por ‘imitação’ ou ‘representação’ (...) ‘verossimilhança’, ‘ficção’, ‘ilusão’, ou mesmo ‘mentira’, e, é claro, ‘realismo’, ‘referente’ ou ‘referência’, ‘descrição’.” (COMPAGNON, 2003, p. 98). Basta enumerar esses termos para entender a extensão das dificuldades que permeiam a noção de representação.

Uma justificativa oportuna na pauta desse debate é a observação que se faz em torno do ensaio do filólogo e crítico alemão Erich Auerbach. Em sua obra mais conhecida, que foi publicada no ano de 1946 com o título traduzido para o português como *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*⁴. Erich Auerbach desenvolve um estudo sobre a realidade do Ocidente e busca, sobretudo, relacionar a representação do real ao objeto literário em si. Em sua digressão desde Homero, com o capítulo inicial intitulado *A cicatriz de Ulisses, até To The Lighthouse*, o filólogo e crítico alemão não desnuda, em nenhum local das centenas páginas de seu ensaio, o próprio conceito de representação, o que corrobora a problemática suscitada por essa acepção, que é a de não possuir uma significação unívoca, mas

³ Cf. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 75.

⁴ Título original: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*

de permanecer atrelada às diferentes definições que o termo tem recebido ao longo dos tempos.

Com efeito, o sentido de representação, na tradição da arte ocidental, apresenta-se vinculado ao conceito de *mimesis* e encontra, não obstante, seu fundamento nos dois maiores sistemas filosóficos gregos - o platônico e o aristotélico. Nos escritos de Platão a *mimesis* era considerada uma espécie de produtividade que não criava objetos originais, mas cópias; porém o filósofo defendia a relação entre a concepção de arte e o aspecto ontológico dos valores metafísicos e empenhativos (da arte literária engajada). A arte, desse modo, vinculava-se ao mistério, ao divino, e devia imitar a realidade das formas e das ideias perfeitas. Platão compreendia o mundo real (sensível) como apenas uma mera cópia do mundo ideal (inteligível), concebido como modelo do belo e da perfeição. A arte, para ele, significava um simulacro da realidade, sendo falsa e ilusória, por não visar à essência das coisas, à sua verdadeira natureza. Diante disso ele promove a expulsão dos poetas da República ideal, por imitarem a imitação e por "(...) sua influência nefasta sobre a educação dos guardiões" (COMPAGNON, 2003, p. 98).

A concepção platônica de *mimesis* é, sobretudo, política, daí a busca por adequar sua ação (a da *mimesis*) aos moldes da concepção de Estado/indivíduo/sociedade. Na *República*, o pensador grego destaca que a *mimesis* constitui uma ameaça à união social, portanto é *subversiva*⁵. Na assertiva de Antoine Compagnon, se por um lado o pensador grego sustenta o argumento de que a *mimesis* atua como *subversiva*, no outro extremo, Barthes demonstra uma postura distinta ao conferir à *mimesis* a característica de *repressiva*, pelo fato de esta cristalizar o laço social, uma vez que se encontra ligada à "ideologia (a *doxa*) da qual ela é instrumento" (COMPAGNON, 2003, p. 99). Nessa esteira, Compagnon retrata que a noção de *mimesis* se consolida de modo díspar, por não ter sempre a mesma acepção. Sendo assim, apresenta-se, para os dois (Platão e Barthes), de modo invertido.

Aristóteles, por sua vez, recupera o conceito de *mimesis* e, opondo-se ao seu mestre, dá-lhe um caráter positivo e uma maior relevância ao percebê-la como a representação do que poderia ser (fábula, ficção). Por isso o autor de *A Poética* passa a enaltecer a arte como atividade estética, não a concebendo mais como uma

⁵ Cf. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 99.

imitação infiel da realidade, como a entendia Platão, mas como interpretação do real. Com Aristóteles, o critério do verossímil é o princípio que assegura a autonomia da arte mimética.

Em nenhum instante de sua *Poética* Aristóteles faz menção a objetos da *mimesis*, o que se constata são somente referências às ações humanas. A *mimesis* aristotélica possui um elo singular com a arte dramática, por isso a tragédia era concebida como a arte mimética por excelência, uma vez que representava ações de homens de caráter elevado e tinha finalidade moral, educativa e política.

Cada época reinterpreta os textos fundamentais à sua maneira. Compagnon entende que “em conflito com a ideologia da *mimesis*, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como um reflexo da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros” (COMPAGNON, 2003, p. 107). O pensamento de Compagnon revela, assim, que é possível desnudar a tensão que há entre representação e realidade, o que aponta para o questionamento da existência de uma realidade que pode ser (ou não) considerada absoluta e como esta pode se manifestar artisticamente. A questão que aqui prevalece, quando se observam as características de uma representação, é que a literatura volta o olhar para o modo como se orquestram os movimentos socioideológicos em um meio e época específicos, ou seja, a questão da representação enquanto princípio ideológico, em que a literatura atua como discurso de representação, e não como mera reprodução do real.

Nessa esteira, Roland Barthes considera que “no mais realista dos romances, o referente não tem ‘realidade’ (...) o que se chama de ‘real’ (na teoria do texto realista) não é nunca senão um código de representação (de significação): não é nunca um código de execução” (Barthes apud COMPAGNON, 2003, p. 109). Nesse fragmento extraído de *S/Z*, Barthes enfatiza que a obra de arte literária constitui-se como matéria ficcional, logo a realidade que ela suscita não é a mesma da realidade social.

Dito isto, parte-se, neste instante, para uma segunda corrente que atua na relação literatura/mundo. Ligado à teoria literária, esse momento posterior considera que a literatura fala de si mesma, portanto defende a literariedade do texto.

Vocábulo cunhado por Roman Jakobson, a literariedade corresponde, enquanto objeto literário, àquilo que torna literária determinada obra. Em *Teoria da literatura* (1988), o professor Aguiar e Silva promove um estudo acerca da

literariedade do texto no qual volta o olhar para a necessidade de se considerar a literatura como sistema semiótico de significação e de comunicação, e como o conjunto ou soma de todas as obras ou textos literários. O autor questiona, além disso, a heterogeneidade de significados do termo *literatura*, a qual pode ser observada não apenas no plano diacrônico, mas também no plano sincrônico. Não obstante, entende que sua evolução no futuro pode modificar de maneira relevante as ideias que dela se têm hoje. No bojo das discussões, Aguiar e Silva atesta como necessário, primeiramente, considerar a literatura como sistema semiótico para, em seguida, analisá-la como texto literário. Isto, no parecer de Compagnon (2003), atua em conformidade com a *Poética* aristotélica, por esta ser considerada, segundo ele, como “a arte da construção da ilusão referencial” (COMPAGNON, 2003, p. 105), uma vez que o intuito de Aristóteles era falar da *sêmiosis* e não da *mímesis* literária.

Como exposto anteriormente, a obra auerbachiana volta-se para uma realidade existente no âmago do texto literário, do que este apresenta e expõe. É o que considera Kate Hamburger (1995) na referência abaixo:

A novidade do método de Auerbach consiste no fato de que o desenvolvimento estilístico da literatura europeia é indicado em uma categoria especificamente sociológica, a realidade da vida social humana. O subtítulo do livro não fala em “representação da realidade”, mas sim em “realidade exposta na literatura ocidental”, com o que o problema da realidade já é designado como um elemento estético-estilístico das obras literárias, e não meramente como sua “matéria” (HAMBURGER, 1995, p. 143-144).

Neste sentido, a fala de Hamburger (1995) contribui com a ideia de uma realidade que não é externa à obra, mas interna e constituída de modo estético. Assim, devido ao aspecto semântico e à complexidade do texto literário, pode surgir a ideia de que o universo ficcional se estabeleça como uma espécie de espelho do mundo real. Não obstante, o que se verifica nas discussões de pesquisadores modernos⁶ é que o autor vale-se de um mundo dado para criar um outro, ficcional - logo, distinto do real. Nesse aspecto é que Julio Jeha (1993) compreende que os elementos do mundo real tendem a transformar-se para serem admitidos no mundo ficcional. Para ele, o campo do real deve se constituir em possíveis não reais, com suas implicações lógicas, ontológicas e semânticas.

⁶ Cf. Barthes (1984); Julio Jeha (1993).

Na perspectiva da tradição moderna e da teoria literária, a única maneira oportuna de estabelecer a relação entre literatura e realidade seria, como observa Roland Barthes, fazê-lo por meio do “efeito de real”. Segundo o autor, “(...) a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”. (BARTHES, 1984, p.189-190). O “efeito de real” era alcançado no romance realista através de elementos que, mesmo sem aparente função na narrativa, proporcionavam realidade, credibilidade e verossimilhança à ambientação e caracterização das personagens; porém se instaurava como uma espécie de código compartilhado pelo autor e pelo leitor.

Compagnon (2003), por sua vez, retoma o texto de Christopher Prendergast – *The Order of Mimesis/ A Ordem da Mímese* (1986) - a fim de pôr a nu falhas que, segundo ele, fazem-se presentes na tese de Barthes. De acordo com o autor, uma delas é a negação da relação referencial da linguagem com o mundo:

Mas se o que ele diz é verdadeiro, se ele pode denunciar a ilusão referencial, se pode, pois, enunciar a verdade da ilusão referencial é que, então, apesar de tudo, há uma maneira de falar da realidade e de se referir a alguma coisa que existe, o que significa que nem sempre a linguagem é completamente inadequada (COMPAGNON, 2003, p. 118).

E salienta que a teoria da referência defendida por Barthes se manifesta de forma desacreditada, pois, para demonstrar que a linguagem não é referencial nem o romance é realista, - já que para sê-lo deveria produzir no leitor o mesmo efeito que produziria se este estivesse na cena -, o sociólogo e crítico francês põe de lado a significação e busca um elo direto do significante com o referente, e com isso cria-se uma espécie de alucinação do objeto, ou seja, não há o intermédio da significação.

Além do posicionamento de Barthes, é também possível observar a existência de relação entre literatura e mundo se essa relação for pensada também em termos de “ilusão referencial” (Cf. COMPAGNON, 2003) e voltar-se, assim, para a intertextualidade, que, segundo Bakhtin (apud COMPAGNON, 2003) é o que estabelece o diálogo entre os textos. Termo composto por Julia Kristeva, o *intertexto* ou *intertextualidade* encontra-se calcado no *dialogismo*, conceito elaborado por Mikhail Bakhtin e definido como o mecanismo de interação entre os

textos, pois para o teórico e pensador russo o texto não é percebido de modo isolado, mas sim, em interação com outros discursos/enunciados.

Os formalistas russos distinguem a linguagem literária a partir do contraste com a linguagem prática, referencial. No mais, consideravam que tudo estava contido no texto e que a literatura não falava de outra coisa senão de si mesma. Para elaborar uma ciência da literatura tendo como objeto a literariedade, procuraram respaldo no próprio texto, e não mais em um referencial externo.

Em oposição, a obra de Bakhtin “reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos” (COMPAGNON, 2003, p. 112). Considerando tais circunstâncias, muitos críticos e teóricos têm promovido discussões acerca do dialogismo bakhtiniano. Um deles é Antoine Compagnon (2003- p.112), o qual sustenta o argumento de que a intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se sobre o texto e o aprisionou novamente na sua literariedade essencial. Para o autor, a intertextualidade pode substituir, às vezes, as fontes literárias em prol das relações entre os textos.

Outro teórico que também discursa em torno do dialogismo bakhtiniano é Riffaterre. Para ele, tal dialogismo perdeu suas raízes no real ao tornar-se intertextualidade. Ao referir-se à “ilusão referencial” nos moldes da “ilusão intencional”, o teórico e crítico literário francês afirma que a falha consiste na substituição da realidade por sua representação, e acrescenta que a referencialidade não se encontra no texto, mas sim no leitor. Importa salientar, ainda, que para Riffaterre o leitor apresenta-se como vítima da ilusão referencial, por acreditar que o texto reproduz o mundo, enquanto, de fato, desnuda um estado de coisas que lhe é exterior. Nesses termos, Compagnon (2003) observa que, para Riffaterre, a unidade de sentido seria todo o texto. As palavras que dele emergem, por conseguinte, encontram-se envoltas em um determinado contexto a fim de produzir um efeito de sentido, a chamada *significância*, exclusiva da linguagem literária. Isto vai contra o pensamento de Jakobson, em cujo entendimento o contexto estaria no real, portanto, fora do texto. Do ponto de vista de Riffaterre, a intertextualidade é responsável por produzir a significância, a própria literariedade do texto. Desse modo, o teórico e crítico literário francês recusa, de certa forma, a ligação entre literatura e realidade/mundo.

O questionamento acerca dessa relação não se esgota. Avesso ao ideário da tradição clássica aristotélica, segundo a qual a literatura tem como escopo a representação da realidade, bem como ao ponto de vista da tradição moderna e da teoria literária, que veem na literatura apenas a própria literatura, Mallarmé (apud COMPAGNON, 2003, p. 114) compreende que “falar não diz respeito à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, contenta-se em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará”. Na assertiva de Mallarmé, o binarismo até então discutido deixa de ser visto como um dilema. Antoine Compagnon (2003) esclarece de modo bastante preciso o pensamento do poeta e crítico literário francês ao observar que, no fim, as duas posições anteriores (a clássica e a moderna) são insustentáveis, pois se fundamentam em concepções até então limitadas. Além disso, põe em evidência, ainda, uma nova possibilidade para se repensar tal relação (literatura/mundo) de modo que não haja uma recusa total da concepção de *mimesis* nem do viés antimimético. Com seu espírito questionador, Compagnon (2003) desnuda, assim, uma terceira leitura da *Poética*, que implica em gestar a *mimesis* como conhecimento, - e não mais como uma cópia -, para posteriormente estabelecer a ligação com o mundo e a realidade. Para isso ele busca suporte em dois autores que, em seu entendimento, passaram a ver esse posicionamento de maneira particular, a saber, Northrop Frye e Paul Ricoeur.

Em sua leitura da *Poética*, Frye volta-se para três noções: *muthos* (a história ou a intriga), *dianoia* (o pensamento, a intenção ou o tema) e *anagnôrisis* (o reconhecimento). Na *Poética*, o *muthos* representa o arranjo dos acontecimentos em uma intriga. Direcionando seu pensamento para a antropologia, Frye pondera que a finalidade da *mimesis* não está em ser uma cópia da realidade, mas sim, em estabelecer-se como agente responsável por compor as relações entre os fatos. Ademais, enquanto a *dianoia* aristotélica trata da interpretação proposta ao leitor ou espectador, de sua intenção principal, Frye prioriza a ordem semântico-simbólica “em relação à estrutura linear da intriga” (COMPAGNON, 2003, p. 128). Por fim, a *anagnôrisis* (reconhecimento) é, para ele, o que possui maior relevância, por ser considerada como parte fundamental na intriga. Além disso, ao se colocar tal função para o leitor ou espectador, o efeito produzido pela *mimesis/anagnôrisis* se encontra fora da ficção, logo, no mundo. Porém, a consequência da reinterpretação de Northrop Frye da *Poética* jaz no fato de ter deslocado o reconhecimento do interior, que antes era restrito à obra para o exterior desta.

Paul Ricoeur, por sua vez, também se interessou por investigar a ligação da *mimesis* com a literatura e com o mundo. Para tanto, parte do pressuposto de “que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural” (RICOEUR, 1994, v. I, p. 85). O que se verifica, assim, é que o filósofo busca os aspectos da experiência humana no interior da narrativa - seja ela historiográfica, ficcional, ou até mesmo jornalística -, e o faz, senão, a partir de uma associação com o tempo, ou melhor, de sua inscrição no tempo, tal como especifica Compagnon (2003), por entender que a função narrativa está no caráter temporal da experiência humana. Enquanto a teoria literária tratou de associar a *mimesis* à ideologia (*doxa*), Ricoeur a traduziu como sendo “atividade mimética”, identificando-a, todavia, ao *muthos* (produção da intriga).

Em uma acepção etimológica, a palavra *mimesis* remete-se a *mimoi*, traduzido como imitação, representação. Como visto, em Aristóteles o termo não representa uma simples cópia como entendia seu mestre Platão. Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur volta o olhar para a *Poética* aristotélica ao tratar do conceito de *mimesis* e o define como “a imitação ou a representação da ação no meio da linguagem métrica” (Ricoeur, 1994, v. I, p. 59). Dessa forma, a compreensão da *mimesis* seria a pedra basilar para o entendimento de seu sentido.

Para estabelecer parâmetros que permitam pensar a relação entre tempo e narrativa, o teórico divide a *mimesis* em três momentos: *mimesis I*, *II* e *III*, que correspondem, respectivamente, aos tempos da prefiguração, configuração e refiguração. Tais níveis da operação mimética encontram-se, não obstante, interligados ao processo mimético da construção da intriga (*muthos*).

Para Ricoeur, a caracterização da mímese I encontra lugar em sua base ética pré-narrativa; Ele a concebe por sua riqueza em “imitar ou representar a ação” (RICOEUR, 1994, v. I, p. 101) visando, primeiramente, “pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade” (RICOEUR, 1994, v. I, p. 101). A mímese I seria, então, o momento da prefiguração, de uma pré-compreensão das ações humanas que é reconhecida tanto pelo poeta como pelo leitor e na qual se teceria o *muthos* (a intriga) e com este, a própria mimética textual e literária.

A mímese II, tratada de modo preferencial por Aristóteles em sua *Poética*, marca a mediação entre a mímese I, a do mundo prático, e a mímese III, que

corresponde ao mundo do leitor ou espectador. Para tanto, o teórico aponta três motivos que a tornam mediadora, definidos a seguir.

O primeiro deles consiste em realizar uma ação de intermédio entre os fatos individuais e uma história narrada como um todo. Deste ato mediador é extraída, a partir de um contexto plural de acontecimentos ou de incidentes, ou de uma simples sequência de eventos, uma história vista como sensata, tornando-se assim uma narrativa. A tessitura da intriga aí é caracterizada como a mediação entre os acontecimentos e a história narrada, em que “um acontecimento deve ser mais que uma ocorrência singular” (RICOEUR, 1994, v. I, p. 103), sendo definido a partir de sua contribuição para o desenrolar da intriga; porém uma história necessita ser mais que uma sucessão de eventos, devendo estes ser organizados em uma operação criativa, inteligível, para que se possa “indagar qual é o tema da história” (RICOEUR, 1994, v. I, p. 103). Em suma, a tessitura da intriga deve ser capaz de extrair a configuração de uma simples sucessão de eventos.

Em um segundo momento o autor elege a composição e a mediação de fatores heterogêneos como agentes, intenções, circunstâncias, resultados inesperados, meios, fins, entre outros. Ricoeur (1980) pondera que Aristóteles antecipou esse aspecto de mediação subdividindo as três partes da tragédia (intriga, caracteres e pensamentos) compreendidas na categoria da imitação. No entanto, é possível engendrar a concepção de intriga para toda a tríade, por esta abarcar uma extensão mais abrangente; contudo torna-se necessária a integração coerente da narrativa, pelo fato de a intriga apresentar-se receptiva a abarcar os vários incidentes (lamentáveis ou aterrorizantes), a teatralidade, o reconhecimento e os efeitos violentos decorrentes.

A intriga é mediadora, ainda, por uma terceira razão referente aos seus próprios elementos temporais, fundamentais para a dinâmica constitutiva da narrativa. Para a consolidação do plano narrativo e a tessitura da intriga, combinam-se duas dimensões temporais, sendo uma de ordem cronológica e uma não cronológica. A primeira, a cronológica, considera a dimensão episódica da narrativa, caracterizando a história como um conjunto de acontecimentos; a dimensão não cronológica, por sua vez, é a configurante, que permite a transformação dos acontecimentos em história. Tal ato configurante consiste em “‘considerar junto’ as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal”

(RICOEUR, 1994, v I, p. 104), que passa a ser o tempo da narrativa, com aspecto unificador do plano narrativo.

O esclarecimento da *mímesis* permanece, até o fim, relacionado ao intermédio entre tempo e narrativa, e é na *mímesis* III que tal mediação adquire seu sentido pleno, por assinalar “a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1994, v I, p. 110). No mais, esse estágio de recepção seria mediado pela *mímesis* II e representaria o momento em que ocorreria a refiguração do que outrora fora por ela configurado. Nesse estado de coisas, ambas as leituras da *Poética* - a de Northrop Frye e a de Paul Ricoeur - procuraram ressaltar aspectos integrantes do processo mimético que se relacionam ao mundo, à obra e ao leitor.

Compagnon (2003) assevera que o real, o conteúdo, nunca foi afastado da teoria literária, e que o fim da representação não passou de um mito: “pois crê-se num mito e ao mesmo tempo não se crê nele” (COMPAGNON, 2003, p. 138). O autor detecta, ainda, que a recusa da referência designou uma estratégia para continuar a falar do realismo. Para tanto, vale-se das palavras de Mallarmé, que se autoafirmava “poeta de representação”, por defender que a poesia não renuncia à sua função mimética, e assim justifica seu posicionamento: “Tudo, no mundo, existe para culminar num livro” (MALLARMÉ apud COMPAGNON, 2003, p. 138). Assim, para o escritor a realidade não se encontrava afastada da obra literária em substituição a uma posição alegórica.

Em todo caso, se na tradição clássica a *mímesis* possuía o escopo de imitar a natureza, posteriormente passou a representar a realidade e, por último, foi desconsiderada, uma vez que o olhar do período moderno voltou-se para a própria obra literária. As novas leituras proporcionaram o restabelecimento de seu *status*, somando às duas categorias já consideradas - literatura e realidade - uma terceira, que é sua recepção pelo leitor. Nesse ponto colabora a fala de Julio Jeha (1993):

O nosso conhecimento do mundo nos permite encontrar significados em uma obra de ficção, construir os quadros de referência a partir de material disseminado, preencher vazios e criar hierarquias. Por sua vez, o campo de referência interno representa campos externos: certos comportamentos, cenas, construtos de significado complexo são entendidos como ‘típicos’ (ou atípicos) quando comparados com a história, a natureza humana, a sociedade urbana ou qualquer outro campo de referência generalizado (JEHA, 1993, p. 84).

A literariedade reside na própria composição da obra literária. Os binômios *mímesis* e realidade, literariedade e referencial atuam no mesmo sentido em que o

ângulo de visão motiva o significado. Contextualizar e reconhecer as transformações do conceito de representação ao longo dos tempos permite compreender as discussões atuais, as novas leituras da representação, especificamente, da representação literária e de questões como a autoridade da fala, a legitimidade e a percepção social (expostas no subcapítulo seguinte), tomando-se como base a realidade, agora posta como discurso e não como reprodução do real.

Para entender o presente faz-se necessário revisitar o passado, e desnudar esse percurso que remonta à origem do termo torna-se importante, uma vez que o texto literário sempre esteve relacionado ao real e esta pesquisa parte do modo como a escritora paranaense representa a própria mulher em sua ficção, do modo como ela traduz para o texto literário os diferentes grupos sociais.

2.2 Representação e legitimidade na literatura

Como visto até aqui, o sentido de representação permaneceu alocado em uma problemática que vai da tradição clássica até o período moderno, ou seja, a relação entre a obra literária e a realidade/mundo. No que se refere ao interesse específico da pesquisa, tal problemática desloca-se para a ligação entre o escritor - que Barthes (1994) entende como aquele que fala no lugar do outro - e a personagem de sua obra.

Segundo esse raciocínio, ao se compreender a literatura como um meio de representação faz-se necessário considerar quem é, afinal, esse outro, qual o papel que assume no meio em que está inserido e o que há por trás de seu silenciamento ou de seus ruídos. Diante disso verifica-se, como aponta Dalcastagnè (2002), que os estudos literários, assim como o próprio fazer literário, voltam o olhar de forma crescente para as questões relacionadas à legitimidade, à autoridade, ao acesso à voz e à representação dos diferentes grupos sociais, pelo fato de estes encontrarem-se “mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar da fala*: quem fala e em nome de quem” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 33, grifo da autora). Realizam-se, cada vez mais, debates acerca do lugar ocupado por grupos marginalizados, entendidos como aqueles que possuem uma identidade coletiva e são vistos de forma negativa pela cultura dominante.

A professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè (2002) expõe que o silenciamento desses grupos encontra-se encoberto por outras vozes que buscam falar em nome deles; porém observa que tal atitude pode ser rompida pela produção literária dos próprios indivíduos que os integram, ocasionando assim uma espécie de tensão entre a autenticidade do depoimento e a legitimidade do texto literário e “entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34). No mais, esclarece que é na representação que tais discussões estão calcadas e que também é nesse momento que tal conceito é visto com uma maior percepção de seu alcance político e social.

A representação está atrelada a diversos contextos, como os da literatura, das artes cênicas, das artes plásticas, do cinema, da política, do direito. Para Roger Chartier (1990, p. 16), em um sentido amplo, a representação deve-se ao “modo

pelo qual em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler por diferentes grupos sociais”. O historiador francês propõe também uma investigação do modo como se constroem as práticas⁷ e as representações e de como estas últimas são vista como construções feitas pelos grupos sobre suas práticas e seus costumes.

Chartier (1990) desconstrói a concepção de história como tradução da realidade: “O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é” (1990, p. 63); portanto o texto não se apresenta como um reflexo da realidade, tão pouco consegue apreendê-la em sua totalidade.

A representação, para Chartier (1990), é expressa através dos discursos; todavia, ao pensar na relação que existe entre o texto e o leitor, o historiador francês levanta a ideia da pluralidade dos modos de apreensão e emprego desses discursos pelo leitor, da diversidade das leituras que dão a ver e pensar o real.

Luiz Costa Lima (1980) se vale de duas teses basilares - que se coadunam entre si - para compor sua obra *Mímesis e Modernidade*. A primeira se baseia no pensamento de Chartier, salientando que a literatura é considerada um discurso de representação; e para a segunda, a crítica literária responde a uma averiguação teórica dos textos produzidos por esse discurso, com vista a “desentranhar de sua linguagem, (...) as estruturas que as tornam interpretáveis e as carregam de potencialidade estética” (LIMA, 1980, p. IX)⁸.

Ainda no que concerne ao meio literário, o que se verifica não é mais o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim, o de que os discursos produzidos não são mais representativos do conjunto das perspectivas sociais (Cf. DALCASTAGNÈ, 2002). Assim, tal conceito passa por um processo de “contaminação” de sentido, uma vez que o que se visualiza é uma diversidade de percepções, meios e finalidades em cada uma dessas esferas.

⁷ De acordo com Roger Chartier (1990), as práticas representam os costumes e modos de convivência e de vida. São as condutas, as atitudes gerando padrões de vida cotidiana e criando objetos culturais. Para o autor, a prática cultural se constrói tanto no momento da produção de uma obra como na recepção por seu leitor. Cf. CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 245p.

⁸ Para Costa Lima (1980), o valor estético de uma obra só se realiza através da atividade do receptor, argumentando que a função estética encontra-se na oposição à função pragmática. Enquanto o uso pragmático da linguagem busca “*uma atuação direta sobre a realidade*” (COSTA LIMA, 1980, p. 76, grifo do autor), a estética, por sua vez, se diferencia por se estabelecer como uma forma *sui generis* de comunicação, ou seja, que só consegue estabelecer uma ligação com o real de modo indireto.

Com efeito, a ação de falar em nome de outrem constitui o fator capital para a ausência de voz daquele que é tratado como excluído e/ou (num sentido burlesco) pertencente às minorias. No tocante às possibilidades de representação e posições do discurso, aquele que possui a fala corre o risco de simplificar a imagem, de modo a torná-la de um entendimento superficial e de rápida propagação. Com isso, tal imagem, se repetida muitas vezes, pode se estender a um padrão que poderá ser internalizado e, durante um longo período, vir a ser reproduzido pelo meio social, conduzindo aquele que é considerado o “outro” a um processo de estereotipia.

No bojo desse debate está a reflexão de Homi K. Bhabha (1998), para quem “o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação” (BHABHA, 1998, p. 117). Negar a diferença, assim, institui um problema para a representação do sujeito⁹.

Como visto, as obras mais recentes apresentam novas formas de se representar, mostrando uma preocupação ao transpor para o texto literário determinados grupos sociais, principalmente os tidos como marginalizados, evitando-se a estereotipia. Várias são as formas possíveis de construção das representações na literatura contemporânea, algumas delas é exposto por Regina Dalcastagnè em *Entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2006). Em sua análise, a pesquisadora cita a presença de um narrador irônico; de um leitor comprometido que estabeleça uma forma de diálogo com seus próprios preconceitos e a criação de personagens que provoquem no leitor um certo desconforto ao reconhecer que ele é assim ou que ele enxerga e considera os demais sujeitos dessa forma.

Importa salientar que os estudos acerca da representação não a compreendem mais como uma mera cópia do real/mundo, e no que tange à teoria literária, o que se verifica é a valorização do sentido e da interpretação desta realidade por parte daquele que produz a obra literária e do seu leitor.

No discurso contemporâneo, a obra de autoria feminina não busca apenas

representar ou denunciar determinada realidade injusta, mas [esta] se quer (ou se pretende) fundadora ou instauradora de uma realidade outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria e que é a

⁹ Nesta pesquisa, o termo “sujeito” corresponde ao sujeito de ação, aquele que atua, que se posiciona.

condição feminina, redescoberta ab imo (de origens esquecidas) e pressionada pelas urgentes e desordenadas tarefas que lhe são exigidas pela Sociedade em acelerada mudança de coordenadas. (COELHO, 1999, p. 11)

A representação literária, portanto, recria o mundo a partir da ótica do(a) escritor(a), que também fala em nome do outro que muitas vezes não tem acesso à voz. Ao recriar na literatura os diferentes grupos sociais é importante um posicionamento condizente com as vivências de tais indivíduos. Compreender o meio social a partir de um único viés não torna possível representar de modo eficaz os grupos que o compõem, já que, mesmo mostrando-se sensíveis e solidários a seus problemas, ainda assim estes não terão as mesmas experiências de vida.

Cíntia Schwantes (2006) defende a tese de que a literatura é um campo privilegiado de representação do feminino. E sendo, dentre as carreiras artísticas, a literária a mais largamente exercida por mulheres, além de as mulheres constituírem-se como um vasto público leitor, a representação literária da experiência feminina acaba sofrendo as influências positivas desse estado de coisas. Além disso, a pesquisadora destaca o fato de a representação do feminino ser regida por convenções que enfrentaram mudanças significativas ao longo do tempo. Nesse âmbito, há que se considerar a ampliação das possibilidades de atuação feminina na sociedade, como o acesso ao mercado de trabalho, ao ensino superior e às práticas de cidadania, como o direito ao voto. O controle da própria vida agora exercido pela mulher há que se fazer representar na literatura, sobretudo, naquelas narrativas em que as mulheres são incumbidas da função de narrar a própria história.

Também o pesquisador Carlos Magno Gomes (2007, p. 1), ao analisar a representação da artista na literatura de autoria feminina, salienta que a representação da artista funciona como uma espécie de “autoquestionamento do próprio texto que está sendo narrado”, no sentido de possibilitar as reflexões sobre a construção do próprio texto e, portanto, do percurso de busca de afirmação dos papéis femininos. Em *O quarto fechado* (1984) e *A sentinela* (1996), por exemplo, ambos romances de Lya Luft, as personagens femininas possuem discursos que reconstroem a condição da mulher no sistema patriarcal, evidenciando novas perspectivas para a figura feminina.

A literatura de autoria feminina, portanto, tem se caracterizado ao longo de sua trajetória, timidamente iniciada em meados do século XIX e se avolumado no

decorrer do século XX, pela ênfase na representação das conquistas das mulheres, pelo repúdio à objetificação e ao silenciamento históricos a elas conferidos, bem como pela busca do direito de se autorrepresentar, representando assim, não identidades fixas, desenhadas pela ideologia patriarcal, mas identidades múltiplas, heterogêneas, como são múltiplas e heterogêneas as vocações humanas.

2.3 Se pudesse falar, gritaria: O universo feminino na literatura canônica

A escrita sempre foi considerada uma forma de poder, como se observa, nas antigas sociedades humanas os escribas e sacerdotes eram considerados poderosos ou estavam a serviço do poder; porém nas sociedades pós-industriais os meios de comunicação de massa passaram a exercer um papel fundamental quanto à dominação social, pois, através do monopólio da informação, poderiam operar ideologias que perpetuassem tal dominação. Além da escrita, Roberto Reis (1992) considera também a linguagem como uma forma hierarquizante e responsável por engendrar mecanismos de poder, pelo fato de ela articular e também estar vinculada a significações tecidas no seio de uma determinada cultura.

As sociedades que possuíam o conhecimento da escrita usavam-na para subjugar as culturas ágrafas. Foi dessa forma, como esclarece Reis (1992), que os europeus colonizaram os povos do Terceiro Mundo. Além disso, valendo-se do pensamento de Jacques Derrida, o autor afirma que no Ocidente a escrita foi reprimida devido ao risco de que ela pudesse passar para as mãos do outro que não detinha sua posse e, assim, desnudar os mecanismos de sua dominação.

No que tange à literatura, o cânone literário ocidental, formado por homens, brancos e de classe média/alta, correspondeu a uma das extensões do discurso dominante, não se restringindo às questões estéticas do texto literário, mas estendendo-se a fatores sociais e morais do universo da crítica. Sendo assim, eram regulados por uma ideologia de exclusão aos escritos das mulheres, das etnias não brancas e de outras minorias.

A literatura canônica relegava à mulher apenas um papel secundário na trama, sendo os papéis principais destinados aos personagens masculinos. Desse modo, a mulher aparece no texto literário enfeixada por estereótipos que a conduzem à marginalidade e à opressão. Para Zolin, as (os) críticas (os) feministas

mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (ZOLIN, 2004, p. 170).

Esses estereótipos podem ser observados em relação a personagens conhecidas da literatura brasileira produzida por escritores consagrados pela crítica. Para comprovar isto, foram escolhidos três escritores canônicos pertencentes a momentos distintos do contexto literário: José de Alencar, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Pertencente à estética do Romantismo e considerado pela crítica como um romance urbano do escritor José de Alencar, *Lucíola* (1862) retrata a trajetória de uma cortesã descrita sob o olhar de um narrador masculino, Paulo, que faz uso de sua memória para lembrar os acontecimentos.

Na literatura romântica, a representação da personagem feminina transita entre a imagem de santa, da “mulher-anjo” que, dotada de virtudes físicas e morais, enleva o ser masculino, e a de pecadora, da “mulher-demônio”, que desperta desejos e conduz o homem à perdição, sendo muitas vezes descrita como infeliz.

No Romantismo, as obras são escritas principalmente por homens e dirigidas às mulheres, novo público leitor que buscavam alcançar. Com o intuito de conduzir e orientar essas leitoras, criam personagens que se estabelecem como arquétipos de heroínas perfeitas e modelos de virtude.

Enquanto cortesã, a personagem feminina de *Lucíola* é vista como demoníaca e perversa. Ao se apaixonar e abandonar a prostituição, Lúcia passa por uma espécie de purificação, sendo comparada com anjo ou santa.

O próprio nome da personagem atua como determinante de seu comportamento. Como uma forma de mudar de vida, Maria da Glória, nome de batismo dado em homenagem a Nossa Senhora da Glória, troca seu documento de identidade por Lúcia, amiga prostituta que morre em um acidente. Diante disso, é como se ela também morresse para sua família e construísse uma nova trajetória. Ao mudar seu nome, modifica também sua personalidade, transformando-se na dama da noite e vivendo a dos “charcos”, ou seja, a da prostituição: “deixara-me arrastar ao mais profundo abismo da depravação” (ALENCAR, 1977, p. 111).

Em *Lucíola* tem-se bastante presente a hierarquia e soberania masculina. Na ausência do pai, é o amante Paulo o responsável por trazer a redenção da personagem feminina. É ele quem muda seu destino, quem a retira das “trevas”: “Tu podes me fazer voltar à treva de que me arrancaste” (ALENCAR, 1977, p. 120). Verifica-se, assim, que é através da personagem masculina que ocorre a santificação da mulher perdida, da pecadora.

Outra questão que se evidencia no romance é a dependência econômica da mulher em relação ao homem. A partir do momento em que Lúcia se apaixona por Paulo, deixa de ser a cortesã rica, livre e independente, passando a ser representada como dependente de seu amor e desprovida de vontade própria.

Durante a narrativa Lúcia exhibe diversas mudanças, uma forma encontrada pelo autor para não contrariar a sociedade falocêntrica da época. Assim, a personagem feminina sepulta sua trajetória de prostituição, abdicando da vida de luxo que tinha na cidade e passa a ter uma vida simples no campo. Outra manobra exercida pelo escritor é a de não possibilitar que o casal constituísse uma família: Lúcia engravida, porém adocece, perde o filho e vem a óbito em seguida.

O discurso da punição é dado pela própria personagem, não mais como Lúcia, mas agora com a identidade de Maria da Glória, para retomar seu nome de batismo após um processo de purificação: “Oh! Um filho, se Deus mo desse, seria o perdão da minha culpa!” (ALENCAR, 1977, p.99). As principais imagens femininas concebidas nas sociedades de base judaico-cristã residem nas figuras paradigmáticas de Eva enquanto símbolo da desobediência que constituiu o Pecado Original, vista na perspectiva de conceitos como o pecado, o demoníaco, a ruptura, e de Maria como representação da natureza perfeita e inatingível, assumindo-se como uma “Nova Eva”. Mãe, esposa e virgem, Maria exhibe o modelo do qual as mulheres se devem aproximar.

É sobre esses pilares que a imagem estereotipada da mulher ideal foi estabelecida ao longo da história. A sociedade patriarcal reproduziu modelos de comportamento e formas de relações sociais criadoras de um padrão de feminilidade, de submissão e passividade, exemplo ideal a ser seguido. A literatura canônica não seguiu um caminho muito adverso a essa mentalidade, e isto se constata no fato de que, para ser mãe, a personagem feminina de *Lucíola* deveria reassumir sua identidade como Maria, representação da pureza e da virtude, e Glória, representação de sua vitória.

Outro romance de José de Alencar que também se destaca pela valorização da moral é *Senhora* (1875). Tido como o romance urbano de maior destaque do escritor, a obra apresenta uma personagem principal, Aurélia, como representação da mulher na sociedade tradicional. É construída a partir do pensamento de que nas faixas mais populares, ainda não contaminadas pelos comportamentos burgueses, os indivíduos ainda são dotados de pureza, honradez e caráter íntegro.

Aurélia é movida pelo sentimento amoroso, evidenciado em suas falas e na descrição de seus sentimentos e motivações mais íntimos. A personagem concebe o casamento como destino, seu desejo é unir-se ao homem escolhido a partir de um voto perpétuo: “O coração de Aurélia não desabrochara ainda; mas, virgem para o amor, ela tinha, não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas” (ALENCAR, 1974, p.63). Nesse intento, a mulher passa a ser representada como parte do homem, o seu outro.

A personagem é moldada conforme o ideário de uma sociedade falocêntrica, que relega à mulher somente o espaço privado. É nessa atmosfera que Aurélia se move em sua busca amorosa. Ao assumir a identidade de “outro” do homem, passa a renunciar a si mesma e eleger o amor como primordial para sua existência, admitindo até mesmo a ideia de morrer por ele.

Aurélia é apresentada como uma moça pobre e resignada. Ao ser reconhecida em testamento como única herdeira de seu avô, um homem muito rico, passa a ser disputada pelos homens dos salões fluminenses. A personagem feminina passa, assim, da condição de modesta à daquela que submete os outros às suas vontades. Não obstante, o narrador assevera que Aurélia não modificou sua essência, somente seu modo de agir, pois não foi “no caráter nem nos sentimentos que se deu a revolução, estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude (...) dessa alma perante a sociedade” (ALENCAR, 1974, p.85).

A mudança que ocorre em Aurélia é externa e a principal delas está no casamento com Fernando Seixas, que a havia rejeitado no passado. Podem-se verificar, assim, três fases da personagem que reafirmam o papel de mulher subjugada ao homem, a qual, preparada em sua feminilidade, apresenta-se à espera do ser masculino. No primeiro momento Aurélia namora Seixas, na segunda fase é sua noiva e na terceira, sua esposa.

A decepção amorosa a transforma em uma mulher fria e vingativa, porém permanece ainda com o mesmo sentimento amoroso de quando conheceu Seixas. Na obra, o amor atua como sua salvação, redimindo-a de perder, por seu orgulho, o homem que ama.

Como visto anteriormente, na literatura produzida por homens no século XIX, para cada imagem idealizada da mulher, como anjo do lar, há sempre uma antítese, a imagem negativa daquela que não segue os preceitos sociais. Aurélia aceita e

reconhece o casamento como destino, mas, contrariamente ao ideal de mulher da época, é independente financeiramente.

Pode-se concluir, pela escolha do tipo de narrador, que as atitudes da personagem feminina são marcadas pela visão masculina do autor. Se fosse Aurélia a narradora dos fatos, talvez pudesse haver uma visão distinta da mulher, no entanto, o narrador da obra apenas evidencia que, embora ela possua uma identidade independente, ainda continua a fazer parte de uma sociedade patriarcal.

Além de Lúcia/Maria da Glória e de Aurélia, personagens de Alencar, é importante ressaltar outra personagem feminina bastante conhecida: Capitu, personagem machadiana. Publicado em 1899, *Dom Casmurro*, romance pertencente à fase de maturidade de Machado de Assis, é, para muitos, uma das melhores obras do escritor. Considerado seu romance mais pessoal, *Dom Casmurro* desenvolve-se a partir da dúvida do narrador Bento/Casmurro sobre a fidelidade da esposa (Capitu).

Como advogado, Bento/Casmurro busca, a todo o momento, induzir seu leitor a acreditar em suas versões dos fatos. Por isso a narrativa é minuciosamente estruturada do princípio ao fim, tudo no romance é direcionado para persuadir o leitor da culpa de Capitu; porém é preciso compreender Bento para entender a obra.

No estilo de Machado, os tipos masculinos são os que mais convencem como figuras humanas, pois são os que mais sofrem. O mesmo não acontece com os femininos, que são vistos como incompletos e vazios. As mulheres são descritas como as que possuem os maiores defeitos: “É evidente que Machado conhecia muito mais a psicologia masculina que a feminina, mas isto não justifica a parcialidade com que trata a mulher, conferindo tão somente a ela elementos negativos de caráter” (DÉCIO, 1999, p.90).

Bentinho é apresentado como um ser fraco, incapaz de ter comando. Com uma psicologia passiva, tem seu destino traçado pela mãe antes de nascer. Conforme Garbuglio (apud BOSI et al., 1982, p.464), Bentinho “guarda uma pureza de estufa”. Essa pureza justifica-se pela ausência do convívio com o meio social, daí suas ações serem orientadas pelas outras personagens, principalmente por sua mãe que queria vê-lo padre: “Há de ser padre, e padre bonito”; “não esqueça, mana Glória, e protonotário também. Protonotário apostólico”.

Bento/Casmurro tem o propósito de convencer o leitor e fazê-lo se identificar com ele a fim de se posicionar, de certa forma, contra Capitu. Por isso, ao ler a

descrição de Capitu, o leitor se depara com um ser fútil, leviano: “Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias muito menos que outras que lhe vieram depois, mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos”. Nesta passagem verifica-se como era o caráter de Capitu visto por Bentinho: sinuoso e astuto. *Dom Casmurro* apresenta, assim, uma narrativa ambígua. Ao mesmo tempo em que se encontra uma interpretação dada como certa, encontram-se outros dados que conduzem o leitor ao questionamento. É o que considera Julio Jeha (1993) ao compreender que o conhecimento de mundo do leitor permite encontrar significados em um texto literário, preencher seus vazios e criar hierarquias. A recepção por parte do leitor encontra lugar nas novas leituras, as quais compreendem que a representação de um texto, somando-se as duas categorias já consideradas (literatura e realidade), está no olhar crítico de seu leitor.

Outro exemplo que se destaca na literatura brasileira é o de Nhorinhá, Otacília e Diadorim, personagens do sertão rosiano que se apresentam encarceradas pelas imagens preconcebidas da prostituta (mulher sensual), da dona de casa (mulher doméstica) e da “mulher macho” (combativa), o que termina por defini-las e limitá-las a esses papéis.

Nhorinhá surge como coadjuvante no crescimento do homem, atuando como meio pelo qual o sujeito masculino se exercita e cresce no amor: a sexualidade é seu traço distintivo. Ela representa na narrativa o amor físico, a mulher sensual. Eis como Riobaldo a delinea na primeira vez que a vê: “Na frente da boca, ela quando ria tinha todos os dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só... Se chamava Nhorinhá” (ROSA, 1976, p. 28).

Como destaca Neitzel (2004), “Nhorinhá é uma mulher amada, mas também é outra coisa, símbolo do ‘amor luminoso’. Quanto mais Riobaldo vaga pelo sertão, mais ele mantém um distanciamento da amada e quanto mais se quer separado mais a ama, configurando-se uma situação platônica: a do ideal distante”. A “metamorfose em flor”¹⁰ de Riobaldo é vista por ele, em um primeiro instante, pelo motivo carnal. Depois disso ela desabrocha em uma visão sublimada e divinizante. Além de Nhorinhá, a meretriz que justifica o estilo de mulher sensual, há também

¹⁰ Nhorinhá é descrita como sendo a metamorfose em flor de Riobaldo. A mulher flor atua como metáfora da juventude, da fonte de vida. Na ideologia renascentista, a flor, o corpo da mulher, deveria ser colhida pelo amante antes que a velhice chegasse (Cf. NEITZEL, 2004).

Otacília. O narrador-protagonista atrai-se pela expressão meiga e angelical da moça. Ele vive uma outra forma de amor: "Que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos num enquadro de janela, por o mal aceso de uma lamparina" (ROSA, 1976, p.145).

Otacília revela, em seu modo de ser, a mulher que se dedica à família, ao marido e aos filhos, aquela que espera ansiosa a volta do esposo das lutas de jagunço. Paralelamente ao grupo de mulheres que transpiram lubricidade, há aquela que destoa de todas as mulheres com quem Riobaldo se relacionou durante sua vida jagunça ou em sua mocidade: Otacília. Ela exprime, em sua maneira de ser, um perfil de mulher pura e casta que aponta para o ideal do Patriarcalismo. Para Zolin (2004, p.165), "personagens femininas tradicionalmente construídas submissas, dependentes econômica e psicologicamente do homem, reduplicando o estereótipo patriarcal, passam paulatinamente, a ser engendradas como sendo conscientes de sua objetificação". Otacília descortina a imagem de mulher doméstica voltada para os afazeres do lar e representando, ainda, a face pura do amor. Durante toda a obra a moça mantém a condição de uma "donzela" cujos predicativos morais deslumbram Riobaldo.

Em Otacília reconhece-se, também, o arquétipo de mulher religiosa. Para Neitzel (2004), "Otacília é uma mulher devota, que determinou fazer de sua vida uma oferta a favor da conversão de Riobaldo, e é principalmente através da oração que sua presença e força se manifestam". As várias recordações que Riobaldo mantém de sua amada surgem geralmente relacionadas à oração: "E Otacília, tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante da imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló" (ROSA, 1976, p. 286).

Susana Pravaz (1981, p.22) explica que cada figura feminina "responde a uma ideia de mulher, que imprime o estilo determinante, e assumirá diferentes qualidades ou características de acordo com a tarefa que esteja realizando no momento". Em seu livro, a autora distingue três estilos de mulher presentes na sociedade tradicional: a doméstica¹¹, a sensual¹² e a combativa¹³.

¹¹ A mulher doméstica, assim definida por Pravaz (1981) representa o estilo de mulher discreta que age ora como um ser ornamental, quando atua em seu papel de esposa e mãe dedicada, ora como serviçal. Nesse caso, visualiza-se uma camuflagem de seu papel histórico. A figura feminina doméstica recebe diferentes denominações. É conhecida como rainha do lar, a patroa, a senhora, a mulher abnegada, a mãe de família. No entanto, como afirma Pravaz (1981, p. 56) "seus poderes ou

Enquanto Nhorinhá assume a face de mulher sensual e Otacília a de mulher doméstica, em Diadorim a visão que prevalece é a de mulher combativa, trabalhadora, independente e auto-abastecida. A figura de Diadorim na narrativa revela um ser andrógino. Desde a infância foi conduzida por seu pai, Joca Ramiro, a uma vivência assim. “Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” E eu não tinha medo mais” (ROSA, 1976, p. 86). Porém os princípios femininos (natureza biológica) e masculinos (imposição do meio) que se apresentam em Diadorim não se autoexcluem, mas colaboram “na adição de uma unidade-totalidade” (NEITZEL, 2004).

Diadorim sempre se desenhou como uma figura masculina. Tanto é que, na sua infância, ao conhecer Riobaldo, o jagunço pensa que se trata de um menino, um menino de coragem. É pelos olhos de Diadorim que Riobaldo intui a condição da moça. Na narrativa em tela, Riobaldo faz menção aos olhos do amigo “jagunço”, destacando a grandeza dos olhos de Diadorim e como eles o perturbavam. Ao lado de sua forma ameaçadora, em sua vontade de guerrear, Diadorim demonstra, também, outro modo de agir. É ela que conduz Riobaldo a “um relacionamento terno e de grande intimidade com a natureza, constituindo-se uma tensão entre a dimensão mortífera e a vital” (NEITZEL, 2004); todavia, a personagem Diadorim delinea-se como anjo da guarda do narrador-protagonista, atuando, muitas vezes, como sua consciência.

Por fim, Riobaldo resume Diadorim: “*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma.” (ROSA, 1976, p. 458). A moça viveu todo o tempo como um ser masculino e é com sua morte que recebe de volta sua característica biológica.

privilégios se referem ao êxito com que consegue fomentar e administrar as potencialidades do Homem que a escolheu como companheira de sua vida, mãe de seus filhos”. Enquanto o marido realiza o trabalho dito como “fora de casa”, ela é reconhecida como a concavidade, o Dentro.

¹² A mulher sensual sobrevive de valores promovidos pela cultura. Nesse caso, a beleza física. Ao contrário da mulher doméstica que apresenta como mandato familiar o TER (família), a figura feminina sensual tem o APARECER como valor central. O “fazer-se notar agradando aos outros é condição imprescindível para assegurar um lugar privilegiado em sua existência” (PRAVAZ, 1981, p.78). Na literatura, são exemplos de mulher sensual as prostitutas, as amantes, adúlteras que têm no prazer sua afirmação.

¹³ Além dos estilos de mulher doméstica e sensual, há ainda, nas narrativas, uma presença feminina da qual Pravaz (1981) denomina como combativa. Combativa porque se mostra trabalhadora potente, a guerreira que defende seu orgulho, a pessoa independente e auto-abastecida. A identidade desse estilo de mulher é definida pelo trabalho.

Ao analisar as personagens do romance rosiano, visualiza-se de forma bastante nítida que, embora apresentem entre si diferenças e semelhanças, cuja principal é a de ser mulher, as personagens femininas destacadas (Otacília, Nhorinhá e Diadorim) contribuem para a construção/formação do ser masculino, Riobaldo. É Diadorim, por exemplo, que o conduz a entender a si próprio.

Para Compagnon (2003), o real, o conteúdo, sempre esteve presente na literatura, e em *Grande Sertão: Veredas* é possível verificar que os diferentes tipos femininos atuam como representações da realidade, do cotidiano. Ao comparar as categorias de mulheres descritas por Susana Pravaz (1981) com as personagens do romance em tela, verifica-se que as figuras femininas ficam escondidas debaixo de imagens preconcebidas de esposa, de amante, de mulher independente, ou através das vestimentas, o que depõe a favor da tese de que a literatura canônica estereotipa a mulher.

As personagens femininas apresentadas se fazem presentes em obras tidas como consagradas pela literatura nacional, logo, canônicas. Um renomado estudioso e defensor da literatura canônica é o americano Harold Bloom. Em *O Cânone ocidental: Os livros e a Escola do Tempo* (2001), Bloom desenvolve um estudo crítico a respeito do cânone. Nesse ensejo, tal discussão organiza-se de modo a pôr a nu uma conceituação para o referido termo e evidenciar as características que fazem determinada obra tornar-se canônica. No mais, Bloom (2001) organiza uma lista de autores que, segundo ele, são tidos como consagrados pela tradição literária ocidental.

Em sua obra, o professor e crítico literário estadunidense começa sua classificação por escritores do solo anglo-americano que produzem poesia, conto, peças teatrais ou romance. Este último gênero apresenta-se dividido em duas partes: a primeira traz autores como Cervantes, Stendhal, Jane Austen, Dickens, Dostoiévski, Henry James, Marcel Proust e Thomas Mann; na segunda, o autor debruça-se em reflexões sobre Melville, Faulkner, West, Pynchon, McCarthy, Ellison e Morrison. O que vale destacar em seu recorte é a quase unânime presença de escritores, reafirmando e reservando um lugar de destaque a uma literatura primordialmente masculina e relegando à produção feminina um espaço de alteridade.

Em relação a esse estado de coisas, Teixeira (1998, p. 88) acentua que

a produção de autoria de mulheres sempre colocou os críticos do passado na defensiva, por várias razões, entre elas o puro preconceito de uma sociedade atrelada a valores patriarcais, para não dizer machistas, que reservava à mulher o papel mais edificante e, a propósito, visto como mais condizente com suas capacidades mentais, ou seja, a de reprodutora da espécie. Assim, a criação cultural da mulher sempre foi avaliada como deficitária em relação à norma de realização estética instituída, obviamente, do ponto de vista masculino.

A fala de Teixeira relaciona-se à imagem da mulher na literatura canônica sujeita a limitações, ao silenciamento, ao papel de musa ou criatura, a qual, ao ser talhada como menos importante, como inferior, passou a ser excluída também do processo de criação. Isto vale de modo especial para as mulheres escritoras do século XIX, as quais, cerceadas por inseguranças e incertezas, desenvolveram seus textos dentro da cultura dominante.

O estudo a respeito do cânone é realizado por vários autores, assim como pela crítica e teoria contemporâneas. A professora de literatura brasileira Zahidé Lupinacci Muzart considera que a questão do cânone encontra-se articulada à discussão contemporânea do *colonizado vs. colonizador*, do *outro*, bem como a um tópico feminista dominante. Em seu artigo *A questão do cânone*, Muzart (1997) afirma que há, atualmente, diferentes possibilidades de abordagem do assunto. Nesse aspecto, ressalta a questão dos grupos marginalizados (o negro, o judeu, a mulher, o homossexual) e da formação do cânone na literatura. A professora levanta ainda outra possibilidade de estudo, que é o poder das universidades, dos grupos e, sobretudo, do poder do eixo Rio/São Paulo/Minas.

Para Muzart (1997), somente os escritores mais conhecidos, vivendo nessas regiões e frequentando determinados círculos de influência, podem vir a ser canonizados no meio literário. Ademais, cita como exemplo o jornal *Folha de São Paulo*, em cujas páginas, segundo ela, é raro aparecer um escritor desconhecido, preferindo-se, em geral, analisar textos estrangeiros traduzidos pela Companhia das Letras ou de escritores mais conhecidos. Muzart (1997) faz uma crítica ao estudo do texto literário nas universidades brasileiras. Para ela, as obras analisadas caem na mesmice por serem quase sempre dos mesmos escritores e apresentadas nos mesmos programas.

O estudo do cânone está ligado a diversos fatores, principalmente no que tange à ideia dominante da época¹⁴. O que pode ser considerado canônico em um determinado período pode não o ser em outro e o que foi esquecido pode vir a ser resgatado.

¹⁴ Dominação ideológica, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social, entre outros. Cf. MUZART, Zahidé Lupinacci. *A questão do cânone*. In: Rita T. Schmidt (Org.). *(Trans)formando identidades*. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, 1997, p. 79-89.

2.4 Do direito ao grito: Representação e autoria feminina brasileira

Os estudos acerca da literatura produzida por mulheres são marcados pelo desenvolvimento da crítica feminista que promove, em seu bojo, tanto a reavaliação e redescoberta de uma escrita de autoria feminina quanto da releitura de obras do ponto de vista da mulher. Por outro lado, trazem também o desmantelamento das amarras do patriarcalismo que a manteve à margem durante um longo período da história, como um ser submisso e sem direito a voz, encarcerada pela instituição do casamento, assim como discussões sobre a emancipação da mulher na literatura.

Como observa Bonnici (2007, p. 49), “a finalidade da crítica literária e da leitura feministas é focalizar a constituição do estilo, da imagística e das características do patriarcalismo numa determinada obra”. Com efeito, a crítica feminista consiste na argumentação de que, em sua grande maioria, os textos da cultura ocidental foram escritos por homens e apresentam uma visão a partir do ponto de vista masculino. Tais textos considerados célebres apresentam a mulher como uma figura emudecida, sem poder para decidir o próprio destino, ocupando, assim, um lugar secundário em relação ao espaço ocupado pelo homem.

Pesquisadores que discutem o movimento feminista começaram a (re)elaborar uma crítica literária que busca interpretar as obras de autoria feminina analisando-as de modo diferenciado da escrita masculina, sendo aquelas, muitas vezes, influenciadas pelas vivências das respectivas escritoras. Constata-se, assim, uma reavaliação e redescoberta da escrita de autoria feminina.

A partir das décadas de 1960/70, no contexto do pensamento feminista, inúmeros estudiosos(as) têm feito emergir a consciência histórica da mulher como ser marginalizado pelas práticas sociais hegemônicas. Trata-se do desejo de desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero construídas ao longo do tempo pela cultura e da redefinição de identidades que impõe o debate sobre a diferença e sobre os sentidos de valores como liberdade, igualdade, cidadania e ética.

A crítica literária feminista teve início em 1970, com a publicação de *Sexual politics (A Política Sexual)*, de Kate Millet. Essa vertente “tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal” (ZOLIN, 2009, p. 217). Em um primeiro momento, a percepção de que a mulher, enquanto leitora e escritora,

possuía uma experiência diferente da masculina, “implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas” (ZOLIN, 2009, p. 217).

Por outro lado, em uma segunda fase a intenção era demonstrar que as mulheres tinham sua escrita marcada pelo gênero e que, por isso mesmo, seria importante o destaque ao texto de autoria feminina. Já em um terceiro instante, a crítica feminista propôs uma revisão sistemática dos conceitos hegemônicos e patriarcais predominantes em vários campos sociais e culturais, com vista ao reconhecimento da produção literária de mulheres.

No contexto literário percebe-se a quase inexistência de escritoras na literatura que antecede o século XX. Isto se deve aos valores patriarcais que regiam a sociedade, os quais afastavam a mulher da participação no espaço público e intelectual. Nesse aspecto, os textos de autoria feminina permaneceram, durante um longo período, perdidos ou esquecidos, e sua redescoberta provocou o desenvolvimento da crítica literária feminista. A esse respeito, Pratt (apud BONNICI, 1997, p. 28) considera que tais textos “não eram nem perdidos nem esquecidos, mas simplesmente suprimidos porque (...) eram altamente críticos para sobreviver à crítica masculina”.

Com o surgimento dos movimentos feministas começou-se a questionar a ausência da escritora na história literária e da representação das personagens femininas, que eram apresentadas segundo padrões estereotipados/reprimidos pela ideologia hegemônica masculina. Além disso, passou-se a observar a existência de uma literatura de autoria feminina que buscasse romper com protótipos pré-estabelecidos pela ideologia dominante e como essa literatura caminhava no sentido de construir ou revelar novas identidades femininas. A representação feminina passou a conceber, assim, mulheres com voz e vez.

A crítica literária feminista põe em evidência, então, uma postura engajada de ler a literatura, uma vez que se volta, muitas vezes, para o reconhecimento e desconstrução das ideologias de gênero construídas nos interstícios da cultura ao longo dos tempos. Nesse sentido, Zolin (2004) afirma que, ao considerarem os parâmetros sócio-históricos como decisivos na produção da literatura, inúmeros críticos(as) feministas têm promovido discussões sobre o lugar da mulher no meio social e sobre sua transposição para o texto literário. Trata-se de resgatar o contexto de opressão no qual a figura feminina está veiculada, voltando-se, assim, para a

importância da conscientização de sua posição marginalizada como ponto de partida para a sua emancipação.

A crítica literária feminista tem sua origem relacionada ao feminismo, compreendido como um movimento político e social que tem como princípio que a mulher pode mudar sua trajetória social, até hoje posta sobre o chão da inferioridade. O movimento, assim, levanta questões como o direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para a mesma função, além de uma teoria feminista acadêmica que volta o olhar para o modo de ler a obra literária do ponto de vista da mulher.

As mudanças ocorridas com as conquistas dos movimentos feministas não se fazem presentes somente no meio social, mas também no literário, em que tais discussões são encontradas nos textos de autoria feminina. Com o decorrer do tempo a mulher escritora passa a utilizar a literatura enquanto arte e não tão somente como expressão pessoal. Ademais, as personagens femininas de suas obras são representadas com outros interesses, não somente dentro do cárcere patriarcal, voltado para as relações amorosas, ao meio doméstico, a partir do olhar do outro sexo. Focaliza-se, nesse instante, o ponto de vista da própria mulher, com personagens protagonistas, narradoras e não mais coadjuvantes como as da literatura masculina ou dos primeiros textos produzidos por mulheres, os quais reproduziam o pensamento falocêntrico que conduzia o ser feminino à submissão.

Em *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória* (1999), Elódia Xavier destaca o percurso da literatura produzida por mulheres, bem como a representação da personagem feminina. Para tanto, toma como parâmetro para a literatura brasileira as três etapas desse trajeto apontadas por Elaine Showalter em *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1986), compreendendo os textos de autoria feminina de língua inglesa de 1840 até meados de 1960. A primeira delas, chamada de fase feminina (1859-1944), caracteriza-se pela imitação e internalização dos valores e padrões vigentes de uma sociedade hegemonicamente masculina. Nessa etapa inicial, os textos de autoria feminina retratam mulheres submissas e silenciadas pelo cárcere patriarcal, bem como a reduplicação dos valores vigentes que conduziam a mulher à alteridade. Nesse primeiro momento, o grande fato propulsor foi a voz feminina fazer-se ouvir na seara literária, reservada até então aos homens, sendo essas escritoras as pioneiras e as responsáveis pela quebra do silenciamento imposto às

mulheres. Como obra representativa desse período tem-se o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, inaugurando a narrativa de autoria feminina no Brasil. Escrito num estilo gótico-sentimental, o romance reduplica os moldes patriarcais, em que a mulher não possui voz nem vez no meio em que está inserida. Sob a influência da literatura tradicional masculina, o romance desnuda uma mulher que se apresenta frágil, sendo disputada por um mocinho e um vilão. A narrativa, no entanto, termina com a morte da personagem feminina protagonista, diferindo dos finais felizes. Outros exemplos são *Dedicação de uma amiga* (1850), de Nísia Floresta; *A intrusa* (1908) e *A falência* (1902), de Júlia Lopes de Almeida; *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, em que, a partir do atributo biológico da mulher enquanto reprodutora, tem-se a solução do conflito interno da personagem protagonista que se via ameaçada pela primeira esposa falecida, que era estéril.

A segunda fase (1944-1990), a feminista, inaugurada com a publicação de *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector, distingue-se pelo caráter de ruptura e de protesto dos padrões da época. Trata-se de uma defesa dos direitos e dos valores dos considerados minorias e marginalizados. Há, nesse contexto, o desnudamento da ideologia dominante promovendo discussões a respeito da dominação masculina e da opressão feminina. A literatura passou, então, a representar a mulher sob uma ótica diferente daquela tradicionalmente patriarcal que permeava a literatura anterior.

De uma maneira bastante geral, pode-se afirmar que a obra de Clarice estrutura-se em torno das relações de gênero, priorizando as discussões acerca das diferenças sociais firmadas historicamente entre os sexos, que impedem que a mulher atinja sua plenitude existencial. Em *Laços de família* (1960), por exemplo, a escritora traz a nu a questão das relações de gênero, da pressão do paradigma falocêntrico sofrida pelas mulheres na sociedade. Outras escritoras representativas dessa fase são Lygia Fagundes Telles e Lya Luft. Esta última, segundo Xavier (1999), apresenta uma visão profunda e dramática dos padrões patriarcais.

Outra questão que Xavier aponta é o caráter autobiográfico presente na obra de Lya Luft, principalmente no que tange à sua existência em um meio conservador. No mais, sua obra é marcada por personagens femininas marcadas pela loucura, pela doença, pela morte, tidas como meras figuras frágeis em busca de sua identidade. Sônia Coutinho destaca-se também nesse segundo momento. Na obra da escritora é possível visualizar personagens femininas que possuem o desejo de

independência para se constituir como sujeito ativo na história. Outras escritoras da fase feminista são Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha, Nélida Pinõn, Marilene Felinto, Heloneida Studart, Ana Maria Machado, entre outras. Importa salientar que esse período é marcado pela ascensão dos movimentos feministas, em que a produção de autoria feminina incorpora as discussões que se visualizam em *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir.

A terceira e última categoria, considerada a fase fêmea (a partir da década de 1990), é marcada pela autodescoberta da mulher, pela busca da personagem feminina por uma identidade própria. Nesse período tem-se a ficção de Lya Luft (publicada a partir de 1990), com *A sentinela* (1994), que perscruta pelo contexto familiar, considerado uma instituição falida e lócus de conflitos e repressões, e com *O ponto cego* (1999). Têm-se ainda as obras *A república dos sonhos* (1984), de Nélida Pinõn; *O homem da mão seca* (1994), de Adélia Prado; *O matador* (1995) e *Valsa negra* (2003), de Patrícia Melo. Nesse estado de coisas, vale destacar que tais fases não se apresentam fossilizadas, rígidas, como esclarece Elódia Xavier (1999), sendo possível visualizar nelas as três categorias na produção literária de uma mesma escritora.

Agustina Bessa-Luís, uma das escritoras mais emblemáticas da contemporaneidade portuguesa, considera que existe uma escrita de mulheres, porém seu avanço ocorre de modo confuso e embaraçado, principalmente pelo fato de que “no mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo dos homens. Para eles, as mulheres têm de ser sensuais, complicadas, motivo de reflexão, submetidas ao obstáculo da reflexão. Mas não são assim. (...) Agora começa a haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas ainda só balbucia” (apud COELHO, 1999, p. 9). Mesmo pertencente ao cenário literário português, o pensamento da escritora atua de uma forma muito mais abrangente, pois age em conformidade com uma problemática que envolve a representação da mulher na literatura de autoria feminina não somente portuguesa, mas universal, que é a do desafio ao cânone. Como bem considera Nelly Novaes Coelho (1999), trata-se de um gesto de transgressão que vem sendo assumido pelas mulheres com o intuito de romper com a tradição herdada.

A fala de Agustina Bessa-Luís tem sua justificativa na própria historiografia literária que antecede o século XX, pois até esse período a mulher era restringida à esfera privada, permanecendo afastada do domínio público e intelectual. Devido a

essa exclusão, observa-se a quase inexistência de escritoras, e por isso, quando se discute a respeito da condição feminina e de sua representação não se pode dissociá-la do amplo contexto histórico ao qual a mulher pertence.

A literatura atua como um meio de representação, de modo que, conforme Dalcastagnè (2002), representar implica o fato de tornar presente um dado elemento que até então permanecia ausente; é pôr-se no lugar do outro, falar em seu nome, defender seus interesses. Nelly Novaes Coelho destaca que existe a nítida presença de uma nova consciência feminina que tende a “romper os limites de seu próprio Eu (...) para mergulhar na esfera do Outro – a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu que fala se revele, na literatura feminina mais recente, cada vez mais claramente como Nós” (1993, p.16). A assertiva de Coelho (1993) revela, assim, que essa mudança no modo de pensar da mulher, essa nova consciência, atua não somente em relação a ela mesma, mas também em relação à sua tarefa na construção da história.

O processo de representação é um sistema tripartite, a saber: 1) *Quem* é o responsável pela representação, ou seja, o autor do trabalho; 2) o produto desse trabalho, isto é, o *quê* (*quem*) é representado; e 3) *como* se dá essa representação, seus efeitos e seu reconhecimento pelo público. Tais aspectos são importantes para a compreensão das peculiaridades e do interesse relacionados à análise representativa das formas artísticas.

As produções literárias femininas apresentam características que as identificam entre si, pois são marcadas pela própria experiência do feminino, do ser-mulher, revelando um discurso em crise em face da pressão exercida pelo homem sobre a mulher. A representação do mundo a partir da ótica feminina demonstra uma perspectiva distinta, por voltar-se para a condição de subjugada da mulher, de sua posição marginal em relação ao ser masculino. Dessa forma, tal condição passa a ser um elemento estruturante nos textos produzidos por mulheres.

As narrativas de autoria feminina falam, sobretudo, de mulheres. São marcadas pelo predomínio do discurso na primeira pessoa, o que registra um tom confessional que pode ocasionar uma compreensão ambígua, não se identificando se a discursante é narradora ou autora ou se a obra é ficção ou autobiografia, confundindo, assim, seu leitor. Quando isso não acontece, significa que

a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorrealização. Conscientes do que o lar significa em termos de domesticação e confinamento, elas vivem dilaceradas entre o “destino de mulher” e a “vocação de ser humano”, para citar Simone de Beauvoir (XAVIER, 1999, p. 12).

Verifica-se que há uma tênue relação entre linguagem e sujeito, pelo fato de que diferentes práticas sociais originam diferentes discursos e, ao articulá-lo, cada mulher traz a marca de sua experiência.

Teixeira (2009, p. 82) considera que os estudos sobre o resgate das produções de autoria de mulheres constituem atualmente “uma das mais produtivas linhas de pesquisa no âmbito dos estudos feministas”. Na verdade, tais investigações têm posto a nu questões importantes e esclarecedoras a respeito do sistema de representações, pois, além de proporcionarem visibilidade a esses textos, voltam-se também para a desconstrução dos saberes hegemônicos.

Em seu artigo intitulado *Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário* (2009), a autora ainda enfatiza a importância de tais pesquisas no quesito de um novo olhar do discurso crítico e de sua revisão, uma vez que se tornam responsáveis pelo “estabelecimento de quadros de referência que regulam as condições de recepção de obras (...), vindo a (...) determinar que obras constituem a singularidade representativa, discursiva e simbólica da cultura nacional” (TEIXEIRA, 2009, p. 82).

Compagnon (2003) destaca o realismo que constitui a literatura como discurso de representação que possui suas próprias regras e convenções, ao invés de um mero reflexo do real. Trata-se de observar a representação como um princípio ideológico, marcado pelo modo como se enveredam as perspectivas sociais em um meio e época específicos. Tal discussão encontra-se atrelada às possibilidades de representação e posições do discurso daquele que fala em nome de outrem, no caso, o(a) escritor(a).

Diante de tais observações, evidenciam-se nos textos de autoria feminina uma voz, um estilo, um linguagem e uma temática próprias. Preconizada por Virginia Woolf na década de 1930 e defendida pelos movimentos feministas de 1970, a escrita feminina passou a ganhar corpo e forma na literatura, caracterizada por textos mais sensoriais, que navegam pelo lírico mas caminham pelo viés ético-

existencial, e que não se encontram mais presos a uma contemplação emotiva de um aspecto lírico-sentimental. Como dito anteriormente, muitas vezes a literatura feita por mulheres age na contramão dos modelos falocêntricos, os quais geralmente se apresentam marcados por racionalismos e pragmatismos.

Em *A literatura feminina na América Latina* (1999), Luiza Lobo salienta a importância de a produção de autoria de mulheres estabelecer o seu próprio espaço dentro do campo literário. Para tanto, a autora acentua que

o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas 'domésticas' e 'femininas' e ainda de outros estereótipos do 'feminino' herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje.

A fala de Lobo (1999) tem como características uma conscientização e um aspecto transformador da escritora e de seus textos, evidenciando a sua liberdade e autonomia de criação. Na afirmação de uma das personagens do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, verifica-se tal processo de redescoberta: "Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos" (1978, p.58). Tem-se aí a valorização de um novo olhar – o do feminino - sobre a tradição histórica de uma literária androcêntrica.

Como bem destaca Teixeira (2009, p. 99) ao referir-se à criação literária das mulheres, "é necessário considerar características que possam ser reconhecidas como predominantemente femininas pela sua sintonia com aspectos dominantes na vida das mulheres, a sua experiência corporal, interior, social e cultural". Ao se pensar em literatura de autoria feminina deve-se levar em conta uma escrita diferenciada daquela do masculino, com percepções e valores distintos. As personagens que figuram nas obras de autoria feminina são representadas a partir do ponto de vista da mulher, de sua postura ideológica, de suas visões de mundo.

As mudanças ocorridas desde fins do século XIX e no século XX foram determinantes para o surgimento e ampliação da literatura de autoria feminina. Os novos papéis assumidos pela mulher na sociedade resultaram, desse modo, no amadurecimento de sua consciência crítica, o que se refletiu em sua escrita e passou a ser reconhecido por críticos, leitores, editores, pela mídia, entre outros, tanto no campo da prosa ficcional, quanto no da poesia ou do teatro.

Na representação literária está a sua forma de ser e existir no mundo e sua possibilidade de desconstruir a imagem negativa propagada pela tradição masculina, tradição que tem se redefinido nos últimos tempos, uma vez que no plano cultural as fronteiras e as margens não são absolutas.

Atualmente a escrita de mulheres envolve questões relativas a gênero e identidade. Elas conquistaram o direito de se apresentar como escritoras e não mais sob o anonimato ou sob um pseudônimo masculino. Sua literatura mostra-se cada vez mais engajada em um processo de reconstrução do feminino, da categoria mulher. Dotada de um potencial reflexivo, a literatura de autoria feminina busca a recuperação de experiências emudecidas pela cultura dominante masculina no modo de representar de suas personagens.

2.4.1 O conceito de identidade

Atualmente, tem-se a valorização da privacidade e da individualidade do sujeito, da liberdade para que este possa tomar suas próprias decisões. Entretanto, essa noção de indivíduo autônomo, que possui uma identidade, nem sempre foi vista como certa e universal, já que em um momento anterior da história o que se percebia era o homem voltado para o meio coletivo.

O advento da ideia de identidade se deu entre o Humanismo Renascentista (século XVI) e o Iluminismo (século XVIII). Tal pensamento surge em razão das mudanças ocorridas no final da Idade Média, período em que ocorreram diversas transformações sociais, econômicas, religiosas e fatos históricos marcantes como as Grandes Navegações, a Reforma Protestante e as Revoluções Científicas. Até então, o indivíduo tinha suas ações determinadas coletivamente e sua existência era movida por desígnios divinos. Uma crise surge quando se instaura, de um lado, o anseio do homem por liberdade e, de outro, a insegurança marcada pelas mudanças que os novos tempos proporcionam.

O conceito de identidade é muito complexo, pouco desenvolvido e compreendido na ciência social e contemporânea. Todavia, o fato da sociedade se encontrar em constante transformação, em uma crise de identidade, leva o indivíduo

a se deparar com inúmeros questionamentos que terminam por abalar a ideia de sujeito integrado. Em vista disso é que o sujeito moderno passa a apresentar uma identidade fragmentada.

Diante de tais circunstâncias, Hall (2006, p.10) reconhece três diferentes concepções de identidade. A primeira refere-se à identidade do Iluminismo, que estava baseada “numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação (...). O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”. É, portanto, a partir do desenvolvimento do mundo moderno, e de sua complexidade que passa a ocorrer uma mudança da visão acerca do "centro essencial" do indivíduo.

A segunda concepção de identidade é atribuída à identidade do sujeito sociológico, que “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele”. (HALL, 2006, p.12). Sendo assim, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade; o indivíduo deixa de ser autônomo e autossuficiente e passa a agir nas relações com outras pessoas. Nesta concepção, o sujeito ainda era constituído de uma essência interior que passou a se modificar nas relações que ele mantinha com o mundo cultural. A identidade, assim, passa a ser o espaço preenchido entre o interior e o exterior do indivíduo; entre seu mundo pessoal e o mundo público que ele habita.

A terceira concepção de identidade descrita por Hall (2006) refere-se ao sujeito fragmentado pós-moderno, caracterizado como não portador de uma identidade fixa, estável ou permanente, em que

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, á medida em que os sistemas de significações e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13).

A identidade não é algo fixo e acabado, mas sim, uma construção imaginária em permanente processo de ressignificação e reelaboração de novas identificações e novas significações.

Bauman (2005, p. 19, grifos do autor) considera que “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras [*as de nossa própria escolha*] em relação às últimas”. Na literatura escrita por mulheres a questão da identidade é abordada a partir da representação de personagens femininas que ora podem reproduzir ora refutar o pensamento patriarcal. A fala de Bauman aplicada ao contexto literário, especificamente ao de autoria feminina, compreende que muitas vezes o discurso hegemônico é assimilado pelas personagens como natural e com o valor de verdade, o que termina por reproduzir tais valores. Por outro lado, há personagens que se voltam à procura desesperada por autenticidade e independência, fatores que constituem o sujeito ativo.

As personagens que povoam as obras produzidas por mulheres muitas vezes representam e, ao mesmo tempo, denunciam as inquietações do ser feminino, que se depara com a situação de escolha entre permanecer emudecida e anulada e reagir aos abusos do poder androcêntrico. Assim, demonstram ser, em sua maioria, sofredoras. Isso se verifica principalmente nas obras contemporâneas, cujas personagens evidenciam a constituição fragmentada da consciência do ser feminino, como resultado de sua condição na sociedade atual.

Um exemplo disso é a personagem protagonista do romance *As doze cores do vermelho* (1998), de Helena Parente Cunha. A obra retrata uma personagem protagonista sufocada pela pressão do paradigma falocêntrico que relegava a mulher à passividade e à posição de outro do homem. Ela, uma inominada pintora, depara-se a todo o momento com os obstáculos impostos por *tecnologias do gênero*¹⁵ (conforme Lauretis, 1993) que a induzem a papéis sociais predeterminados, como o de ser mãe e o de ser esposa.

A mulher-artista, não obstante ser protagonista, apresenta o perfil de mulher submissa aos ditos sociais que deseja se emancipar. Em conflito entre as convenções e o desejo de transgressão, passa a ser retratada a partir de seus

¹⁵ As “tecnologias de gênero” representam os dispositivos institucionais e sociais que “teriam o poder de controlar o campo de significação social e assim produzir, promover e implantar as representações de gênero” (Cf. LAURETIS, 1994, p.22). Através da linguagem, da imagem, dos discursos teóricos, cria-se e se estabelece o lugar e o comportamento do indivíduo na sociedade. Diante disso é que as “tecnologias do gênero” produzem uma realidade constituída de representações e autorrepresentações.

medos e de suas coragens, dos seus fracassos e de seus sucessos; ou seja, ela se constrói por paradoxos.

Durante toda a narrativa, a protagonista encontra-se dividida entre o lado de cá, o da aceitação dos preceitos patriarcais, e o lado de lá, o da transgressão. A vontade de conhecer o outro lado é caracterizada por questionamentos em relação ao lado de cá, o que a leva a não aceitar todas as normas: “Eu escutava mas não escutava o que as vozes diziam” (CUNHA, 1998, p. 24). O discurso opressor permeia a narrativa com o intuito de impor padrões de comportamento que concorrem para a reprodução da diferença. Tem-se assim a reivindicação das escolhas identitárias por essa personagem, visto que ela não aceita mais seguir sem questionar o ideário social vigente.

Para Hall (2006, p. 13), “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” O autor não considera a identidade como única e imutável, mas acredita que ela não seja fixa, essencial e permanente, como é o caso da personagem pintora que se encontra dividida entre aceitar a imposição da sociedade ou emancipar-se, o que resulta em uma *identidade contraditória*, nos termos de Hall.

A identidade garante que o indivíduo possui particularidades que o diferencia e, ao mesmo tempo, que o assemelha aos demais, permitindo que ele faça parte de um determinado grupo social como membro de uma comunidade. Diante disso, é que a identidade passa a ser apreendida em sua relação com a produção da diferença.

Hall (2003) considera que o processo de construção de uma identidade nunca é completo, mas que está sempre em processo. A identidade se afirma na marcação da diferença e, por isso, são interdependentes e consequências de atos de criação linguísticos (Silva, 2000), adquirindo sentido no interior dos sistemas de significações.

Tal processo ocorre através de sistemas simbólicos e também através de formas de exclusão social estabelecidos pelos sistemas classificatórios. Segundo Woodward (2000), esse processo de classificação é essencial na organização social pois é por meio dele que as sociedades podem se organizar e ordenar as

coisas do mundo, constituir significados a elas e dividi-las por características em pelo menos dois grupos opostos.

A construção da identidade e da diferença está vinculada às classificações que as sociedades produzem. No mais, aquele que possui o poder de classificar pode conferir valores e hierarquizar as coisas classificadas. Conforme Silva (2000, p.82) “As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade”. Woodward (2000, p.40), por sua vez, afirma que “se quisermos compreender os significados partilhados que caracterizam os diferentes aspectos da vida social, temos que examinar como eles são classificados simbolicamente”.

Os sistemas simbólicos estão inseridos em um *circuito cultural* (Du Gay, 1997 *apud* Woodward, 2000) e produzem significados, construindo as identidades das pessoas. A identidade e a diferença, portanto, estão relacionadas à luta pelos recursos simbólicos e materiais de uma sociedade (Silva, 2000).

Assim, a identidade é formada e passa por uma constante transformação em relação às formas de representações dos sistemas culturais em que o indivíduo está inserido desde o seu nascimento.

2.4.2 O conceito de gênero

Nos anos 60 e 70 o conceito de gênero como diferença sexual encontrava-se no centro das discussões dos escritos feministas e das práticas culturais; porém tornou-se limitado, passando a ser caracterizado como uma deficiência do movimento feminista. Enquanto diferença sexual revelava-se na relação do masculino com o feminino, mas este último era oprimido e explorado pelo primeiro. Essa relação de opressão tem servido de sustentáculo para as intervenções feministas no âmbito do conhecimento.

Atualmente, na perspectiva da análise feminista contemporânea, reconhecem-se duas ordens operando juntas: a sexual e a econômica. Dentro dessa *dupla* perspectiva é possível perceber como opera a ideologia do gênero: o *lugar da mulher*, a posição atribuída à figura feminina pelo sistema de sexo-gênero.

Não obstante, cumpre destacar que o termo *gênero* começou a ser utilizado justamente para estabelecer que as diferenças entre homens e mulheres não são apenas de ordem física, biológica, mas também cultural. O sexo encontra-se, assim, no plano natural e biológico, enquanto o gênero está no plano social e cultural. Destarte o gênero representa o discurso da diferença sexual, a organização social dessa diferença, enquanto o sexo atua como referência explicativa.

Nas palavras de Teresa de Lauretis (1994, p. 211), “gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’”.

Do mesmo modo, como bem sintetiza Susana Bornéo Funck (1994, p. 20):

o termo gênero vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica. É diferente de sexo (entendido como identidade biológica: macho/fêmea) e é diferente de sexualidade (entendida como a totalidade de orientação, preferência ou comportamento sexual de uma pessoa).

A noção de gênero, dessa forma, passou a apontar para a dimensão das relações sociais do feminino e do masculino. Tais discussões são observadas nas representações da masculinidade e feminilidade, que são geralmente construídas a partir de estereótipos da “natureza” feminina e masculina. Para desconstruir essa tradição hegemônica, tem-se, então, de romper com o discurso sexista.

Neste sentido, Joan Scott (apud FISCHER; MARQUES, 2001) propõe uma análise do gênero como elemento constitutivo das relações sociais, a fim de explicar a subordinação da mulher e a dominação do homem. Quanto a essa questão, a autora fundamenta suas abordagens em eixos teóricos que afirmam, por exemplo, que a perspectiva de gênero permite entender as relações sociais entre homens e mulheres, o que pressupõe mudanças e permanências, de forma que

as relações de gênero, como relações de poder, são marcadas por hierarquias, obediências e desigualdades. Estão presentes os conflitos, tensões, negociações, alianças, seja através da manutenção dos poderes masculinos, seja na luta das mulheres pela ampliação e busca do poder (FISCHER; MARQUES, 2001).

Vale destacar que a posição atribuída à mulher no meio social desde sua infância até a vida adulta é fundamental para a percepção de como opera a ideologia do gênero.

As construções socioculturais do gênero feminino e do masculino revelam ideologicamente a diferença e mostram nas categorias da produção cultural um sistema simbólico de desigualdades sociais que atuam na reprodução do pensamento patriarcal e na repressão do feminino.

Além da noção de gênero estar inserida em um contexto ideológico e de relacionar-se às dimensões sociais do feminino e do masculino, há também na tradição do sistema sexo/gênero, ecos do dualismo natureza/cultura.

Em *Situação crítica: a teoria feminista na virada do século* (2002), Funck discute a problemática das categorias gênero, corpo e diferença. Para ela, uma vez que os conceitos iniciais de gênero estariam ligados ao binarismo natureza/cultura, as pensadoras contemporâneas já estariam buscando uma forma de superá-lo. Como é o caso de Judith Butler, para quem o gênero representaria “o próprio aparato de produção através do qual os sexos são estabelecidos” (FUNCK, 2002, p. 96).

Butler (2003), põe em evidência a questão do gênero para a questão do corpo, destacando os atos performativos do corpo como uma forma de ir além dessa diferenciação entre natureza e cultura. Para a autora, o gênero

é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero (BUTLER, 2003, p. 200)¹⁶.

Tais práticas são corriqueiras e perceptíveis devido à “matriz de inteligibilidade de gênero”: “Gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2003, p. 38). Assim, o desejo heterossexual compulsório representaria a grande marca dessa matriz.

Para Butler (2003) a identidade é *performativamente constituída*. Isso implica dizer que o gênero envolve uma espécie de performance e que não pode ser dado a pensar como algo estável, mas que trata-se de uma identidade de gênero constituída no tempo. A performance assinala uma “contingência radical” (p.196) quanto ao gênero e ao sexo, para uma desnaturalização e um aspecto de produção

¹⁶ Ortografia atualizada.

de toda identidade sexual. Sendo assim, o gênero enquanto performance indica a necessidade de repetição sendo, ao mesmo tempo, a atuação de um conjunto de significados estabelecidos socialmente e uma nova experiência de performance, uma “repetição estilizada de atos” (Butler, 2003, p. 200). Portanto,

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (Butler, 2003, p. 201, itálicos da autora).

No gênero enquanto caráter performativo, o que se repete deve ser o mesmo, no entanto nunca é idêntico.

Já no que tange às relações de gênero, Saffioti (1992) considera que não somente os homens, mas também as mulheres são portadoras da ideologia machista: “não basta que um dos gêneros conheça e pratique atribuições que lhes são conferidas pela sociedade, é imprescindível que cada gênero conheça as responsabilidades do outro gênero” (SAFFIOTI, 1992, p. 10). Nesse contexto, tem-se nas relações de gênero o reflexo da concepção de gênero internalizada tanto pelo homem como pela mulher, o que conduz a uma temática bastante abordada em obras de autoria feminina, que é a da dominação masculina.

Na literatura contemporânea escrita por mulheres é cada vez mais comum a sondagem das estruturas de dominação masculina que permeiam a narrativa e assim se refletem na (des)construção da personagem feminina. Muitas vezes, enquanto a personagem masculina representa um ser que adota para si as verdades de uma classe dominante, ou seja, que se reconhece como superior, dada a concepção sócio-histórica das relações de gênero, a personagem feminina põe em evidência reflexos de uma objetificação.

Colocar em evidência tal representação é uma forma utilizada pela escritora para desmascarar e discutir as mazelas da condição da mulher em uma sociedade hegemônica, do lugar que ela tem ocupado, bem como do binarismo hierarquizante que confere ao ser masculino uma conotação positiva, sendo ele visto como superior e o feminino como negativo e inferior.

Assim, importa salientar que o texto literário apresenta-se permeado de elementos representativos da sociedade que atuam como reflexo da ideologia de seu autor que, por sua vez, reflete o ideário do meio social.

2.5 Silêncio e ruídos na literatura paranaense

O Estado do Paraná carrega consigo marcas da tradição provinciana da criação de gado e do tropeirismo, da cultura da erva-mate, da madeira, do aproveitamento do pinheiro, da produção de café e soja, assim como da industrialização, o que se traduz na mulher paranaense como o decalque de inúmeras faces e múltiplos contornos. Esta é ao mesmo tempo figura doméstica e dama social (que se esforça para cumprir a dupla função dos afazeres do lar e do trabalho externo), resultantes dos modelos fornecidos pela sociedade e também de seu reverso.

A imagem que se tinha da figura feminina na sociedade paranaense e até mesmo fora dela era a de uma mulher educada para o mundo interior, do recato e da modéstia, esquecida de si mesma, convivendo em lugares restritos e horizontes estreitos. A educação, para ela, acrescentava uma “face externa treinada para a vida social e para os campos, ainda que limitados, do trabalho” (TRINDADE, 1996, p. 14).

Entre os papéis de mãe e esposa - concepção ideal que a sociedade de então difundia - e de prostituta socialmente desqualificada, já se podiam observar inúmeras mulheres empenhadas nas mais diferentes atividades e funções, do lazer ao trabalho e do trabalho à marginalidade.

Na sociedade paranaense o papel da mulher foi relegado a um plano secundário, e no que tange ao cerne literário, o domínio do sujeito masculino ocasionou a exclusão da figura feminina desse âmbito. É com o decorrer do tempo e as conquistas dos movimentos feministas que a mulher paranaense começou a ocupar lugares efetivos no espaço exterior, passando a agir em lugares até então vetadas ao sexo feminino, como os universos do trabalho, da política e das manifestações populares.

Para Teixeira (2008, p. 68), “sob o manto da permissividade, ou do respeito a todas as expressões individuais e coletivas, está um Paraná austero, conservador em suas práticas políticas e sociais, um estado vigilante de seu código patriarcal” (p. 68). Devido a estas características tradicionais do Estado, são grandes as dificuldades em se firmar uma tradição literária de escritoras locais.

Na literatura, especificamente na de autoria feminina, até meados do século XX foram poucas escritoras que conseguiram se inserir no campo literário. Júlia Maria da Costa (1844-1911) é o marco inaugural da literatura de autoria feminina no Estado, com a obra *Flores Dispersas* (Vol. I 1867, Vol.II 1868). Enfrentando a sociedade patriarcal e preconceituosa de sua época, a autora inspirou-se nas temáticas de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, cuja influência se traduziu em sua estética romântica.

Como referido no capítulo anterior, Elódia Xavier (1999) destaca a trajetória da literatura de autoria feminina brasileira tomando como parâmetro as etapas da literatura inglesa descritas por Elaine Showalter. As três fases da literatura de autoria feminina brasileira que Xavier reconhece no percurso literário que organiza, também podem ser vistas na literatura de autoria feminina paranaense. O quadro que se segue foi elaborado a partir dos dados obtidos por meio do projeto de pesquisa *A literatura de autoria feminina no Paraná*, coordenado pela Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin, e apresenta algumas escritoras e obras do gênero romance representativas de cada fase referida a título de ilustração.

Fase	Escritoras e obras representativas
Primeira fase - feminina (1859-1944)	Júlia Maria da Costa: <i>Flores Dispersas</i> (Vol. I 1867, Vol.II 1868) Didi Caillet: <i>Reviver</i> (1933)
Segunda fase – feminista (1944-1990)	Didi Fonseca: <i>Ele</i> (1954) Pompília Lopes dos Santos: <i>Abismo</i> (1985) Iracelina Torres de Toledo e Souza: <i>Uma trajetória</i> (1996)
Terceira fase - fêmea (a partir da década de 1990)	Bárbara Lia: <i>Solidão calcinada</i> (2007), <i>Constelação de ossos</i> (2010) Bebéti do Amaral Gurgel: <i>A quem interessar possa</i> (1993), <i>O diário supersecreto de Carolina</i> (2000); <i>Pecados safados</i> (1995) Karen Debértolis: <i>A estalagem das almas</i> (2006) Eliane Somacal: <i>A maldição</i> (2007) Maria Paula Ramos de Assis: <i>Quando florescem as</i>

	<i>azaleias</i> (2004) Paola Rhoden: <i>Caminhos sem volta</i> (2007), <i>Dezessete anos</i> (2008) Silvia Pellegrino de Freitas da Rocha: <i>A sacerdotisa</i> (1998)
--	--

Quadro. 1 *Fases da literatura de autoria feminina paranaense*

Atualmente verifica-se uma maior visibilidade às escritoras paranaenses e suas respectivas produções a partir de pesquisas acadêmicas e eventos literários, fato que contribui para a construção e ampliação de uma tradição feminina no Paraná e para a possibilidade de acesso a outras obras e outros escritores que permaneceram à margem do seletivo grupo apontado como expressões de nossa literatura.

A escritora paranaense Adélia Woellner (2007, p. 22) considera que:

na literatura, especificamente, a mulher paranaense despiu-se de sua timidez cultural, expõe-se, confessa-se, expande limites, entrega-se à lente do estudo e da crítica. Seu trabalho veio ganhando espaço, aos poucos, porém sempre deixando marcas inconfundíveis do valor da contribuição da voz feminina nas páginas da história cultural do Paraná.

Verifica-se na fala de Woellner que a importância da literatura está na possibilidade de recriá-la, mantendo a cosmovisão do autor(a) e de sua época. Tal questão se visualiza nos textos paranaenses de autoria feminina, pondo em evidência personagens que questionam a convenção patriarcal e as relações de gênero. O processo de construção da cena literária feminina no Paraná tem levado a mulher, de forma crescente, a descobrir seu impulso artístico.

No que tange à representação da mulher na literatura de autoria feminina no Paraná, reconhece-se nos textos anteriores a 1970 a frequente imagem da mulher dominada pelo sistema patriarcal, exercendo as funções de esposa e mãe. Tal fato permite considerar que a escritora produzia seus textos com base na sua visão de mundo e em seu cotidiano, o que significa pensar no conceito de representação como discurso do real.

É o caso do romance *Êle*, de Didi Fonseca, publicado pela editora José Olympio em 1956. A narrativa evidencia, entre outras, a trajetória de duas personagens femininas: Maria da Graça e Maria Rosa. A primeira exibe o perfil de uma ideologia calcada nos moldes de uma sociedade masculina. Demonstra o temor de transgredir os limites da moralidade do seu tempo. É sonhadora e busca um amor à primeira vista. A personagem, além disso, expressa atitudes que lhe conferem um determinado caráter moral. Maria Rosa, tida como discordante em relação aos preceitos patriarcais, é (des)construída de forma negativa ao representar um perfil de mulher ambiciosa, realizando ações consideradas inaceitáveis para sua família e a sociedade à qual pertence.

São duas representações distintas de mulher, mas o que chama a atenção é justamente o fato de o extremo que reproduz o ideário hegemônico masculino ser reconhecido como o correto, o que conduz a uma trajetória feliz. Em contraponto, tem-se outra personagem que, por não seguir as convenções tidas como adequadas às mulheres da época, apresenta conotações negativas em sua construção, no caso, a de ambiciosa e desobediente.

Apesar de ainda possuir uma visibilidade menor, a literatura feminina contemporânea caminha lado a lado com a produção brasileira, tomada em um contexto maior no que se refere ao debate de temas atuais, trazendo o discurso da marginalização da mulher, que é vista como pertencente às “minorias”. Um exemplo da literatura feminina contemporânea é Luci Collin, que possui livros publicados tanto em prosa como em verso. É, também, ganhadora de diversos prêmios em concursos de literatura no Brasil e nos EUA. Seus escritos são marcados pela fragmentação, exploração de temas não usuais, ironia, manipulação sintática e semântica, adquirindo um caráter experimental.

Quando indagada, em uma entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão (2005), sobre o caráter transgressor de sua obra, a autora afirmou que “antes de representarem transgressão, são apenas ‘regressão’, não no sentido de ‘regredir’, mas de ‘regressar’, regressar a um experimentalismo”. A autora considera, ainda, que esse caráter experimental pôde ser visto na linguagem moderna, porém foi abandonado “por muitos pós-modernos confortavelmente estacionados na linearidade e num realismo que em nada correspondem à realidade.” Para Luci Collin, o fazer literário realiza-se como que num território a ser explorado. Sua narrativa, assim, assume diferentes formas, tais como a de um comercial de

televisão, de uma entrevista, uma homenagem póstuma, uma paródia do ensaio acadêmico ou um diário de adolescente. A prosa da escritora, desse modo, expõe enredos muitas vezes fragmentados, múltiplas intertextualidades, linguagem cinematográfica, assim como a confusão de vozes entre autor(a), narrador(a), e personagens.

Adélia Woellner, outra escritora que se destaca no meio literário paranaense, questiona o arquétipo patriarcal em suas obras e analisa o íntimo da personagem, de sua psicologia.

Greta Benitez, por sua vez, destaca em seus contos as relações de gênero e põe de lado as convenções narrativas, dando espaço para a complexidade das multipercepções. No romance, para destacar um nome, tem-se Bebéti do Amaral Gurgel, que discute em seus textos a questão da homoafetividade e dá voz às personagens femininas homossexuais ao assumirem a posição de protagonistas e narradoras.

Desse modo, mesmo com as dificuldades de publicação, a tradição literária feminina paranaense demonstra ser crescente, o que implica um impulso para as próximas gerações de escritoras.

3 A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM NA LITERATURA FEMININA PARANAENSE

A palavra representação está articulada a diferentes contextos tais como da literatura, das artes visuais, artes cênicas, mas também se estabelece, como aponta Regina Dalcastagnè (2005), como uma questão política e de direito. No que tange ao campo literário, a pesquisadora acredita que o sentido de representar apresenta-se em processo de contaminação de sentido, pelo fato de que as representações que se observam nos textos de escritores tanto masculinos como femininos, “não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16), o que poderia resultar em uma representação superficial de determinada classe, grupo ou indivíduo.

Um dos sentidos de representar está em falar em nome de um outro que muitas vezes não possui acesso à voz. O problema capital que Dalcastagnè destaca em sua pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo* não consiste apenas na busca pelo viés do outro ou de suas características, mas se debruça sobre a “diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16). Não basta apenas falar em nome do outro, mas sim reconhecer que o discurso precisa ser realizado com autoridade, merecendo ser ouvido.

Outra reflexão importante acerca da representação na literatura é a que se faz em torno da legitimidade. Por mais que um escritor demonstre-se solidário e sensível às questões da mulher, este ainda continuará a enxergá-la a partir de uma perspectiva diferenciada, assim como uma pessoa branca que não terá acesso à experiência da discriminação racial por não tê-la vivenciado (cf. DALCASTAGNÈ, 2005). Assim, a literatura de autoria feminina ao trazer a mulher para o centro da cena, tirando-a da invisibilidade, passa a legitimar o discurso, reforçar atitudes e ideologias.

E, como afirma Regina Dalcastagnè (2005, p. 205),

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.

Dessa forma a autora situa o desconforto diante da literatura movida pela ausência e desvalorização de determinados grupos sociais, marcadamente dos pobres, negros e homossexuais. Tal ausência, de modo geral, deve-se à invisibilidade desses mesmos grupos na própria sociedade brasileira (cf. DALCASTAGNÈ, 2005). A autora expõe que a exclusão de tais grupos do campo literário, a partir da escolha dos escritores no processo de criação, é ocasionada tanto pelas tensões existentes na sociedade quanto por terem sido postos à margem no contexto social.

A representação atua como uma forma de perpetuação e inserção de valores, bem como formação de padrões. Historicamente, dado a uma influência patriarcal lançada sobre os valores e regras sociais é que a mulher esteve sempre mantida como uma figura emudecida e marginalizada em diversos aspectos. Tanto na literatura como na sociedade era reconhecida a partir de uma suposta fragilidade e incapacidade de viver fora do domínio falocêntrico o que implicou, não raro, o sacrifício de sua própria identidade.

Em ocasião de sua pesquisa acerca da personagem do romance brasileiro contemporâneo, Dalcastagnè (2005) assevera que a literatura dominante no Brasil não dá margem para a expressão dos indivíduos tidos como marginalizados. Para tanto, tal literatura relega um espaço privilegiado para a manifestação de somente alguns grupos, excluindo as de outros. Conforme a pesquisadora, o campo literário solidifica tal legitimação através de seus modos de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. O que faz com que a literatura brasileira, fortalecendo ideias de legitimidade, perca em diversidade.

Baseando sua pesquisa nos conceitos de Barthes, a autora compreende a literatura “como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 78). Desse modo, o escritor torna-se o responsável por incluir ou excluir os diferentes segmentos da sociedade, dentre eles os que compõem uma identidade coletiva com valoração negativa pela cultura dominante.

O presente capítulo tem suas raízes calcadas no panorama acima apresentado pelo fato de voltar-se para o modo como a escritora paranaense representa a própria mulher em sua ficção. Nesse momento da pesquisa, o intuito é verificar se o contexto paranaense, com suas características tradicionais e seu aspecto patriarcal, influencia ou não na representação da personagem feminina. Se ela reproduz o modelo falocêntrico ou transgride as normas. Ao analisar o perfil dessas personagens busca-se, também, verificar se a escritora paranaense dá voz aos grupos tidos como marginalizados, tais como negros, pobres e homossexuais, além da própria mulher, se esta permanece silenciada ou se estabelece como sujeito e centro da narrativa.

3.1 Resultados e análise

Nesse capítulo empreende-se um estudo acerca da personagem feminina que compõe a prosa contemporânea (a partir dos anos 1970) de autoria feminina no Paraná, especificamente, do gênero romance, publicado por editora comercial e/ou por meio de órgãos públicos paranaenses e de outros Estados.

A opção pelo romance em detrimento a outro gênero narrativo dá-se pelo fato de que no gênero escolhido há, em geral, um maior desenvolvimento das personagens. Nesse sentido, concorda-se com Dalcastagnè (2005, p. 22) ao considerar que no romance “podemos vislumbrar personagens mais “inteiras””, portanto, mais completas.

Outra questão que se visualiza é a do recorte das produções a partir da década de 1970. Quarta onda do feminismo (cf. Duarte, 2003) e anárquico por excelência, o período pós 70 desnuda um momento marcado pela mudança dos costumes e de inúmeras reivindicações, com um atento à questão da mulher. Como esclarece Duarte (2003),

1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação. Encontros e congressos de mulheres se sucedem, cada qual com sua especificidade de reflexão, assim como dezenas de organizações, muitas nem tão feministas, mas todas reivindicando maior

visibilidade, conscientização política e melhoria nas condições de trabalho. O "8 de Março" é finalmente declarado Dia Internacional da Mulher, por iniciativa da ONU, e passa a ser comemorado em todo o país de forma cada vez mais organizada.

Enquanto que em outros países as mulheres se reuniam contra a discriminação do sexo, hasteando a bandeira da igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista apresentava marcas distintas e definitivas, uma vez que o país vivenciava o período da ditadura militar e da censura. Diante disso as mulheres passaram a se posicionar pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida (cf. Duarte, 2003). Tais questões podem ser visualizadas nos textos literários, inclusive nos romances de autoria feminina paranaense, daí a justificativa de tal recorte.

Evidencia-se também nesse momento o debate sobre a sexualidade, do direito ao prazer e ao aborto. O anticoncepcional torna-se aliado do feminismo, “ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso” (DUARTE, 2003). Inaugura-se uma imprensa coordenada por mulheres, com debates polêmicos acerca da anistia, do aborto, da mortalidade materna, das mulheres na política, do trabalho feminino, da dupla jornada e a prostituição, sexualidade, preconceito racial, da mulher na literatura, no teatro e no cinema (cf. Duarte, 2003).

É nessa época, ainda, já entre finais da década de 1970 e durante os anos de 1980, que ocorre a institucionalização dos estudos sobre a mulher por meio de núcleos de estudos, grupos de trabalho e da organização de congressos, colóquios e seminários. Duarte (2003) destaca que é deste período a criação do Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, e do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da ANPOLL; da criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; do Neim – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA; do Nielm – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, da UFRJ; e do Nemge – Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP; entre tantos outros que colaboraram para o desenvolvimento dos estudos sobre a mulher e alavancaram a publicação de inúmeros trabalhos sobre o gênero feminino.

Além das justificativas a respeito das escolhas do gênero literário e do período de publicação das obras há, também, um outro recorte que abrange a editoração. Foram escolhidas somente as produções publicadas por meio de editoras comerciais e/ou por meio de premiações, ou seja, que passaram por

determinado critério. Sendo assim, os romances tidos como independentes não foram inseridos na análise.

Inicialmente, para a construção do *corpus* dos romances, assim como dos outros gêneros literários e das escritoras paranaenses, foram consultadas por ocasião do projeto de pesquisa *A literatura de autoria feminina no Paraná*, algumas obras que apresentavam levantamentos obtidos também por meio de pesquisas acadêmicas. Como, por exemplo, a antologia *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999), de Zahidé Lupinacci Muzart, que recuperou parte de produções literárias de 52 figuras femininas do século passado, assim como o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*, de Nelly Novaes Coelho (2002), no qual se verifica, inclusive, os nomes de algumas escritoras paranaenses. Vale destacar, ainda, que foram encontrados um número de escritoras relativamente pequeno como sendo paranaenses.

Após essas primeiras fontes bibliográficas, tornou-se fundamental o levantamento bibliográfico em acervos de bibliotecas, sebos, Academias de Letras e Centros literários, com o intuito de obter materiais com referências bibliográficas para a ampliação do *corpus* já levantado com o auxílio da Internet na área dos Estudos literários e outras relacionadas.

Nesse momento do projeto de pesquisa, além da determinação desses lugares específicos, delimitou-se também os grandes centros urbanos em que estariam acervos mais amplos e completos. Em vista disso é que as cidades de Cascavel, Curitiba, Foz do Iguaçu, Londrina e Maringá foram escolhidas para a consulta de bibliotecas, academias, sebos e outros.

Ademais, para a elaboração de uma tabela para implantar os dados de cada obra de autoria feminina no Paraná, utilizou-se como parâmetro o modelo desenvolvido pelo Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior por ocasião de sua pesquisa *A literatura produzida em Maringá* (Cf. Anexo A).

Feito o levantamento das obras e das escritoras parte-se, então, para o preenchimento de uma ficha para a análise de cada uma das personagens consideradas mais importantes. Para essa dissertação foram elaboradas trinta e quatro questões como podem ser vistas no Anexo B.

O critério para a seleção das personagens assemelha-se ao da pesquisa realizada pela professora Regina Dalcastagnè sobre as personagens do romance brasileiro contemporâneo, não sendo incluídas as personagens consideradas

menores ou as que se limitavam a subtramas secundárias. Do mesmo modo que a pesquisa de Dalcastagnè, em alguns livros foram fichadas um número muito pequeno de personagens em oposição a outros cujo número se apresentava elevado devido à pretensão de estabelecer um panorama de determinado espaço social ou por evidenciar uma estrutura narrativa fragmentada, dado a um viés pós-moderno.

Para o presente estudo, foram analisadas um total de 180 personagens, sendo 91 femininas e 89 masculinas. Os dados obtidos por meio do preenchimento das fichas foram, então, inseridos no programa de computador *Sphinx Survey 5.1* – versão *Léxica*, *software* que possibilita a elaboração de tabelas com as informações adquiridas, bem como o cruzamento dos dados como, por exemplo, das variáveis Estrato socioeconômico e sexo da personagem. Tal recurso foi salutar para a realização desta pesquisa por possibilitar o mapeamento das personagens para que se pudessem obter dados realmente significativos.

Vale destacar um primeiro dado convergente com a pesquisa coordenada pela professora Regina Dalcastagnè, que é o de resultados sem indícios. A esse respeito a autora esclarece “desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 27), deixando de ser descrita.

O *corpus* da pesquisa abrange um total de 26 romances¹⁷ publicados por escritoras paranaenses a partir de 1970 por editoras comerciais e/ou órgãos públicos. Romances considerados de autoajuda, autobiográficos, romances históricos não fizeram parte da pesquisa, deu-se a primazia por narrativas de cunho ficcional. O levantamento da produção literária pertencente ao gênero romance de autoria feminina paranaense, por ocasião do projeto de pesquisa *A literatura de autoria feminina no Paraná* também coordenado pela Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin e com o apoio do CNPq evidenciou um número maior de romances. No entanto, dado ao embate da invisibilidade dessas narrativas bem como de suas escritoras no cenário paranaense e nacional, algumas obras ficaram de fora da análise por apresentarem-se esgotadas ou por não terem sido encontradas, mesmo após uma

¹⁷ As referências bibliográficas dos romances da pesquisa podem ser visualizadas no ANEXO C.

extensa procura em acervos de bibliotecas, sebos, na internet, Academias de Letras e Centros literários.

A produção do romance de autoria feminina paranaense atua de modo crescente. O gráfico 1 demonstra um aumento das publicações ao longo do período pós 1970, inclusive do incentivo de órgãos públicos que ainda percorre um processo tímido.

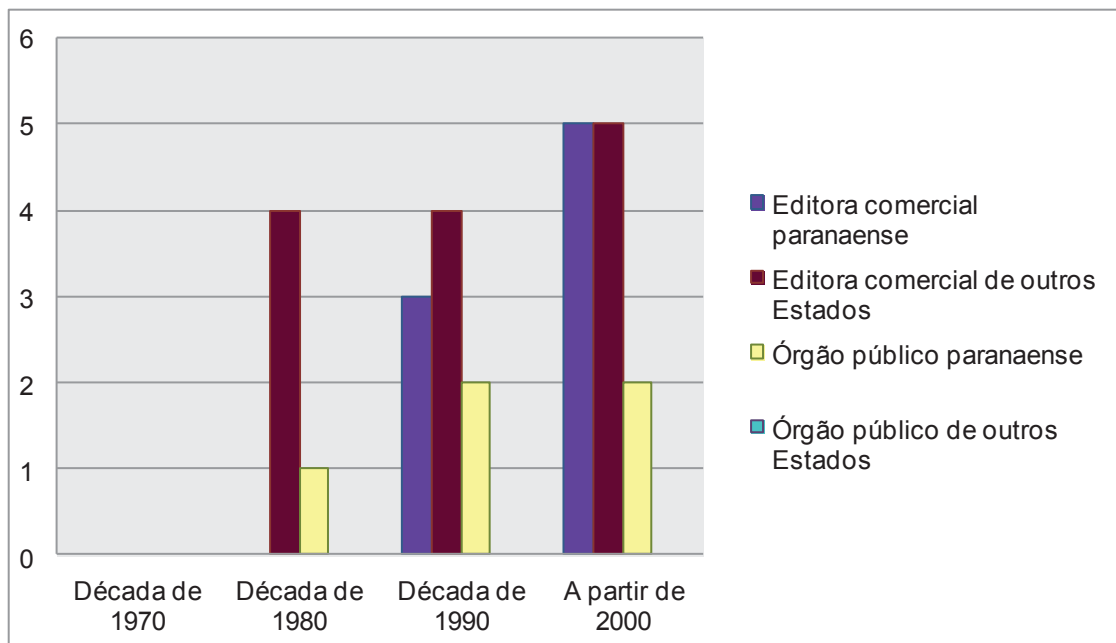


Gráfico 1 Ano de publicação dos livros do *corpus*

Da totalização de 26 obras do gênero romance, vale destacar que 21 foram publicadas por meio de editoras comerciais, sendo que 13 das publicações foram realizadas nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e uma em Porto Alegre-RS enquanto que no Paraná constam apenas 8 obras. Por meio de premiações ou por iniciativa de órgãos públicos tais como SEEC (Secretaria de estado da Cultura) e Editora da UFPR, foram publicados 5 títulos no Paraná. Como segue a tabela abaixo:

Caráter da editora	Editoras
Editora comercial paranaense (8 obras)	Index News, JM Editora, Midiograf, Montana, Protexoto, Sagaz, Travessa dos Editores,
Editora comercial de outros Estados (13 obras)	Ateniense, Brasiliense, Edicon, Ediouro, José Olympio, Record, Objetiva, Scortecci, Vidrágua, Vozes,
Órgão público paranaense (5 obras)	SEEC (Secretaria de Estado da Cultura), Editora da UFPR
Órgão público de outros Estados (não houve resultados)	-

Tab. 2 *Caráter da Editora*

Nesse sentido, evidencia-se que as publicações do gênero romance por editoras comerciais apresentam-se, ainda, veiculadas aos grandes centros urbanos (São Paulo e Rio de Janeiro), sendo que o mesmo não acontece quanto às publicações por órgãos públicos, que apresentam um maior número no Paraná.

Outro dado importante é de que os romances analisados se caracterizam pelo foco no período histórico atual. Verifica-se, assim, que quase 23,3% se passam total ou parcialmente no período de redemocratização (a partir de 1985), agindo em conformidade com os romances contemporâneo publicados pelas maiores editoras do país, conforme aponta a pesquisa de Dalcastagnè, 2005. No entanto, o que chama atenção é o número elevado de épocas incertas (33,3%), o que evidencia o aspecto da pós-modernidade que, como dito anteriormente, as personagens do romance contemporâneo deixaram de ser descritas, logo há também que se levar em conta o próprio espaço e tempo da narrativa. Outro dado que deve ser levado em conta refere-se ao das múltiplas épocas - romances que abarcavam mais de três dos períodos listados - evidenciarem 20,0% do total, divergindo dos dados referentes às personagens dos romances brasileiros, que o caracteriza como o segundo menor dado, registrando somente 5,8%. A Tabela 3 indica as épocas em que transcorrem as narrativas do *corpus*, valendo-se como referência as etapas da história política do Brasil:

	Freq.	%
Pré-colonial (antes de 1500)	0	0,0%
Colônia (1500 a 1822)	8	4,4%
Império (1822 a 1889)	0	0,0%
Primeira República (1889 a 1930)	0	0,0%
Era de Vargas (1931 a 1944)	9	5,0%
República de 1945 (1945 a 1964)	4	2,2%
Ditadura Militar (1964 a 1985)	21	11,7%
Redemocratização (a partir de 1985)	42	23,3%
Múltiplas épocas	36	20,0%
Épocas incertas	60	33,3%
Futuro	0	0,0%
Outros	0	0,0%
TOTAL OBS.	180	

Tab. 3 *Época em que transcorre a história*¹⁸

Para Dalcastagnè (2005, p. 35) as personagens do romance brasileiro “se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual”. Tal afirmação pode ser válida também para definir o romance de autoria feminina paranaense, porém é importante compreender que a intenção não é de expor o romance como reprodução da realidade, mas de observar o motivo da ausência de determinados grupos no espaço/tempo.

3.1.1 Sexo da personagem

¹⁸ Eram possíveis respostas múltiplas (2 no máximo).

A tabela que se segue evidencia o número total de personagens analisadas distribuídas por gênero. Como se pode observar, há o predomínio das personagens femininas representando 49,4%, contra 50,6% do sexo masculino.

	Freq.	%
Feminino	91	50,6%
Masculino	89	49,4%
Sem indícios	0	0,0%
TOTAL OBS.	180	100%

Tab. 4 *Sexo das personagens*

Embora o romance de autoria feminina paranaense apresente um número elevado de personagens masculinas, à mulher é dado o direito a voz na narrativa. Isso se torna patente ao introduzir uma nova variável, da posição na narrativa (Cf. Tabela 5). Os resultados apontam para 23 personagens femininas protagonistas contra somente 9 masculinas. Os valores se apresentam ainda mais distintos quando verificada a posição de narrador em que somente a personagem feminina se expressa e se faz ouvir, compreendendo tal posicionamento como uma tentativa de tirar a mulher da invisibilidade histórica que a encarcerava e trazê-la para o centro do discurso. Tal abordagem, assim, é enveredada a partir da perspectiva social da escritora.

Íris Marion Young define perspectiva social como: “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição” (YOUNG apud DALCASTAGNÈ, 2005, p. 18). Nesse viés,

mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais, umbandistas e católicos vão ver o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 19)

Essa preocupação com a diversidade de vozes põe a nu, segundo Dalcastagnè, uma importância política, uma vez que a representação artística, no caso desta pesquisa referente à literatura de autoria feminina paranaense, repercute no debate público, oferecendo ou não legitimidade social ao discurso que está sendo propagado.

Nesse estado de coisas, Dalcastagnè (2005, p. 37) considera que uma maior familiaridade com uma perspectiva social, pode conduzir as mulheres a criarem mais personagens femininas e os homens mais personagens masculinas. Para ela “a resposta talvez esteja na própria predominância masculina na literatura (...) que proporciona às mulheres um contato maior com as perspectivas sociais masculinas”.

Sendo assim, explicita-se a necessidade de se promover a inclusão de grupos “desviantes” na literatura, legitimando seus discursos ao proporcionar sua maior participação no cenário social, tanto real como ficcional, compreendendo que ao não se considerar a diversidade, podem acabar reforçando processos de estigmatização daqueles que permanecem na invisibilidade.

	Protagonista	Narrador(a)	Coadjuvante	TOTAL
Feminino	23	8	68	99
Masculino	9	1	80	90
Sem indícios	0	0	0	0
TOTAL	32	9	148	189

Tab. 5 *Sexo e posição da personagem na narrativa*

No tocante à faixa etária das personagens é possível perceber que as escritoras paranaenses representam com maior intensidade suas personagens nas fases da juventude e adulta, em que o masculino se encontra muito mais representado do que o feminino, como se constata na tabela 6. Além desses dados, um outro chama atenção que é o das múltiplas idades em que se verificam no total 22 personagens femininas. O resultado demonstra, assim, uma preocupação da escritora paranaense em representar suas personagens em diversas fases da vida, abarcando desde a infância até a velhice.

	Feminino	Masculino	TOTAL
Infância	5	2	7
Adolescência	4	2	6
Juventude	17	25	42
Idade madura	33	40	73
Velhice	10	7	17
Múltiplas idades	22	11	33
Sem indícios	2	7	9
TOTAL	93	94	187

Tab. 6 *Faixa etária e sexo da personagem*

A orientação sexual das personagens dos romances de autoria feminina paranaense revela uma preponderância heterossexual (81 feminino e 84 masculino). Porém, o fato dos homossexuais - que se somam 9 femininos e 2 masculinos - já estarem inseridos nessas narrativas representa um avanço.

	Feminino	Masculino
Heterossexual	81	84
Homossexual	9	2
Bissexual	0	0
Assexuado	0	0
Ambígua/Indefinida	0	0
Não pertinente	0	0
Sem indícios	1	3
TOTAL OBS.	91	89

Tab. 7 *Orientação sexual das personagens*

Apesar de que na sociedade as mulheres encontram-se cada vez mais visíveis na esfera do trabalho, para Dalscastagnè (2005) o romance brasileiro continua a não atender as expectativas sobre as relações e papéis sociais das

personagens femininas, uma vez que ainda insiste em associá-la a um conjunto de cenas domésticas e familiares.

Embora a pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2005) tenha revelado que o espaço ocupado pelas mulheres é, sobretudo, o círculo doméstico, os resultados acerca das personagens femininas do romance de autoria feminina paranaense demonstrou que além do viés doméstico, estas também estão inseridas no mercado de trabalho. Observa-se, ademais, que apesar de já se visualizar a entrada da mulher nas relações profissionais, os homens ainda continuam a permanecer nas grandes esferas (Cf. tabelas 8 e 9). Trata-se de um grau nas conquistas das mulheres, mas que continua longe de ser o ideal.

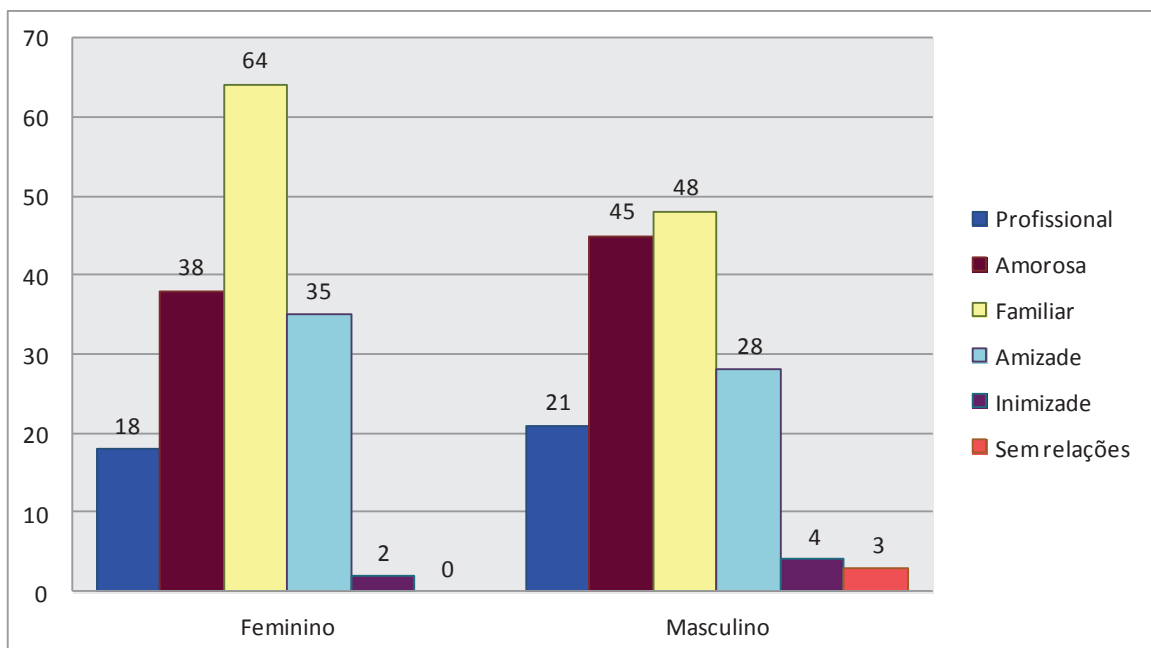


Gráfico 2 *Relações sociais da personagem*

Nas relações sociais das personagens do romance de autoria feminina paranaense, nota-se que as personagens femininas são responsáveis pelo maior número do atributo amizade (35 observações), ao contrário da personagem masculina em que a atenção recai sobre as relações de inimizade, somando-se 4 observações. O mesmo resultado aparece na pesquisa coordenada por Dalcastagnè (2005), justificando que tal questão reflete um antigo estereótipo de que a verdadeira

amizade é a que existe entre os homens, enquanto as mulheres estariam somente competindo entre si.

Segundo Dalcastagnè, a segunda evidência de que a personagem feminina permanece alocada na esfera doméstica, reside em suas profissões na narrativa. Ela destaca entre as principais ocupações das personagens masculinas a de escritor que lidera a lista com 8,5 %, criminoso (7,0%), artista (6,3%), estudante (5,8%), entre outros. As principais profissões se alteram se pensadas no romance paranaense em que se destacam as profissões de empresário (11,8%), médico (10,5%) e estudante (10,5%). O motivo das personagens masculinas da pesquisa exercerem predominantemente tais profissões reflete no atributo do estrato socioeconômico, enquanto as personagens femininas encontram-se presentes nas classes média (40,7%) e pobre (30,8%), a personagem masculina está localizada entre as classes média (36,0%) e elite econômica (22,5%). Daí de exercerem profissões com salários mais elevados.

Empresário	9	11,8%
Estudante	8	10,5%
Médico	8	10,5%
Advogado	5	6,6%
Militar	5	6,6%
Trabalhador rural	5	6,6%
Funcionário público	4	5,3%
Fazendeiro	3	4,0%
Comerciante	2	2,6%
Escritor	2	2,6%
Gerente	2	2,6%
Arquiteto	1	1,3%
Artista	1	1,3%
Bancário	1	1,3%
Cacique	1	1,3%

Capataz	1	1,3%
Desempregado	1	1,3%
Diretor de produção	1	1,3%
Engenheiro	1	1,3%
Estalajadeiro	1	1,3%
Ex-Bandeirante	1	1,3%
Fotógrafo	1	1,3%
Gari	1	1,3%
Jornalista	1	1,3%
Ladrão	1	1,3%
Marchand	1	1,3%
Mordomo	1	1,3%
Motorista	1	1,3%
Operário	1	1,3%
Pajé	1	1,3%
Poeta	1	1,3%
Professor	1	1,3%
Sociólogo	1	1,3%
Tatuador	1	1,3%
TOTAL	76	100,0%

Tab. 8 *Ocupação das personagens masculinas*

A tabela 8 põe em evidência as ocupações das personagens femininas que se apresentam distintas das referentes aos homens. Evidencia-se, ainda, um predomínio da mulher voltada para o seio familiar. As donas de casa são a maioria e representam 23,3%.

Dona de casa	17	23,3%
Estudante	12	16,4%
Professora	7	9,6%
Empregada doméstica	6	8,2%
Advogada	4	5,5%
Agricultora	3	4,1%
Empresária	3	4,1%
Prostituta	3	4,1%
Jornalista	2	2,7%
Secretária	2	2,7%
Benedeira	1	1,4%
Cozinheira	1	1,4%
Dançarina	1	1,4%
Diretora de produção	1	1,4%
Enfermeira	1	1,4%
Escritora	1	1,4%
Escultora	1	1,4%
Farmacêutica	1	1,4%
Funcionária pública	1	1,4%
Governanta	1	1,4%
Lavadeira	1	1,4%
Médica	1	1,4%
Militante	1	1,4%
Poeta	1	1,4%
TOTAL	73	100,0%

Tab. 9 *Ocupação das personagens femininas*

Os resultados divergem da pesquisa do romance brasileiro pois, se somadas às observações das ocupações femininas que se estão inseridas no espaço urbano, como as de professora, empresária, advogada, entre outras, tem-se o valor de

49,4%¹⁹ em oposição a 45,3% das profissões que ausenta a mulher de um papel ativo, como por exemplo as prostitutas e as empregadas domésticas.

3.1.2 Cor da personagem

Outro atributo verificado nos romances de autoria feminina no Paraná diz respeito à cor das personagens. Como aponta Dalcastagnè (2005, p. 44), “a personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca”, o mesmo dado também é válido para as personagens dessa pesquisa. Os brancos representam a maioria das personagens (64 femininos e 54 masculinos) contra somente 5 personagens negras, sendo 3 mulheres. As demais raças apresentam um número ainda mais inferior ou não são representadas como é o caso do caboclo que não teve resultados.

A tabela 10 apresenta a distribuição das personagens por cor. Na tabela, verifica-se um número elevado de sem indícios, somando-se 47 observações. Se na narrativa, a presença da personagem negra já é reduzida, menor ainda quando observadas a relação cor e posição das personagens em que todas se apresentam como coadjuvantes.

	Feminino	Masculino	TOTAL
Branco	64	54	118
Negro	3	2	5
Indígena	1	3	4
Caboclo (branco+índio)	0	0	0
Mulato (branco+negro)	1	2	3
Cafuzo (índio+Negro)	0	0	0
Pardo	1	1	2

¹⁹ 49,4% = Estudante, Professora, Empresária, Advogada, Jornalista, Escritora, Diretora de produção, Enfermeira, Farmacêutica, Médica, Funcionária pública, Militante. Escultora, secretária, Modelo

45,3% = Dona de casa, Empregada doméstica, Prostituta, Benzedeira, Cozinheira, Dançarina, Governanta, agricultora.

Amarelo	0	1	1
Sem indícios	21	26	47
Não pertinente	0	0	0
TOTAL	91	89	180

Tab. 10 *sexo e cor das personagens*

Diante disso, Regina Dalcastagnè afirma que essa ausência da personagem negra no cenário da literatura refere-se a uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea, que o contato com as obras, “dentro e fora do *corpus*, contos e romances, confirma: o racismo” (2005, p. 46). Para a autora, trata-se de um dos traços dominantes da estrutura social brasileira, perpetuado ao longo da história.

A cor é relevante também para reconhecer o lugar que personagens brancas e negras ocupam na narrativa. Das 3 personagens femininas negras analisadas, todas são pobres e exercem a função de empregadas domésticas. De fato, os resultados da pesquisa assinalam que personagens brancas ocupam um lugar mais privilegiado do que mestiços e negros. O que leva a perceber que a literatura segrega as personagens negras aos segmentos de menor renda.

3.1.3 Orientação sexual da personagem

Outra composição importante acerca das personagens do romance de autoria feminina paranaense está na orientação sexual das personagens. Como se visualiza na tabela 11, assim como as personagens negras, as homossexuais também recebem papéis secundários na narrativa. Ao se manifestar pelo outro, o discurso da escritora acaba por legitimar a presença daquele com maior competência, o que ocasiona, na maioria das vezes, no silenciamento de quem é representado. Conforme Dalcastagnè (2008), na imposição de um discurso, geralmente, a

legitimação ocorre devido a uma justificativa da maior eficácia social deste sobre o outro, sobre aquele que não tem acesso à voz.

Verifica-se, portanto, que somente poucas obras voltam-se para as discussões acerca das homossexuais porém quando se trata de personagens negras são simplesmente representadas no âmbito profissional, como empregadas domésticas, somente reproduzem a ideologia preconceituosa sem questionarem.

	Freq.	%
Protagonista	3	33,3%
Narrador(a)	2	22,2%
Coadjuvante	6	66,7%

Tab. 11 *Posição na narrativa da personagem feminina homossexual*

O atributo faixa etária revela que as personagens femininas homossexuais são, em sua maioria adultas ou são descritas durante vários períodos de sua vida.(Cf. tabela 12). Somente uma personagem é criança.

	Freq.	%
Infância	1	11,1%
Adolescência	0	0,0%
Juventude	0	0,0%
Idade madura	4	44,4%
Velhice	0	0,0%
Múltiplas idades	4	44,4%

Tab. 12 *faixa etária da personagem feminina homossexual*

Em relação ao estrato socioeconômico, as personagens são representadas tanto como pertencentes à elite econômica com 3 observações, como de classe média com 4 personagens. As profissões que exercem se diferenciam das

personagens negras, por serem representadas como professoras, estudantes, escultora e funcionária pública.

	Freq.	%
Elite econômica	3	33,3%
Classe média	4	44,4%
Pobre	1	11,1%
Miserável	0	0,0%
Sem indícios	1	11,1%
Outros	0	0,0%
TOTAL OBS.	9	100%

Tab. 13 *Estrato socioeconômico da personagem feminina homossexual*

Outro dado relevante a respeito das personagens femininas homossexuais é o de que exercem mais relações amorosas (6 observações) e de amizade (5 observações) do que familiares, diferente da personagem feminina heterossexual que se encontra inserida no seio familiar.

	Freq.
Profissional	1
Amorosa	6
Familiar	3
Amizade	5
Inimizade	0
Sem relações	0
Outros	0

Tab. 14 *Relações sociais da personagem feminina homossexual*

Salienta-se, portanto, que a literatura de autoria feminina paranaense apresenta uma perspectiva social enviesada, pelo fato de que os grupos silenciados

no plano narrativo serem os mesmos tidos como marginalizados pelo meio social. Os dados demonstram que a ideologia patriarcal, que caracteriza o Estado do Paraná, ainda se faz presente pelo fato dos homens ainda exercerem funções mais privilegiadas do que as mulheres. No entanto, já se reconhece uma transgressão dos papéis pré-estabelecidos para a mulher como de ser mãe e esposa. A personagem feminina agora passa a exercer funções externas ao lar, atuando de forma ativa na esfera pública, o que demonstra um declínio dessa ideologia hegemônica masculina caracterizada pela subalternidade da mulher e dominação masculina.

4 O GÊNERO NO GÊNERO: VOZES PARANAENSES

4.1 A narrativa de Bárbara Lia

Nascida em Assaí - Paraná, Bárbara Lia possui livros publicados em forma de prosa e de verso. A respeito de sua obra em prosa, a escritora afirma que prefere as narrativas que “fazem um homem totalmente aniquilado – vivendo a total degradação, naquele momento em que ele é subumano, quase verme – conseguir descortinar belezas, mostrar a humanidade pura que há também nos antros ou entre os malditos”. Continua a autora:

Senti isto ao ler Notre-Dame-des-Fleur, de Jean Genet. E nos romances de Camus. O escritor tem que acender o desejo, desejo de ser e estar ali. Quando li "Pergunte ao pó" de John Fante, eu quis ser Camila, quis ser amada como ela foi amada por Arturo Bandini. Acho que só se alcança isto quando a alma do escritor navega a celulose pura. Queria escrever com a beleza instigante e vigorosa com que Fausto Wolff escreveu "À mão esquerda". Um romance tem que transpirar realidade, esta é a minha busca, raptar o leitor e acrescentar algo à sua alma. Conseguir isto em ficção é um tremendo desafio. Gosto de escritores refinados, gosto de Borges, Lezama Lima, Hilda Hilst. Pisarei nuvens se um dia escrever algo que se assemelhe a estes monstros da literatura que eu admiro. Estão sempre à procura de um novo Guimarães Rosa e de uma nova Clarice. Ter que superar o insuperável é difícil. O importante é cada um explorar o seu potencial e contar a sua história. Só o tempo vai dizer quem é o novo Guimarães Rosa, quem é a nova Clarice. (LIA, Bárbara, 2005)

Bárbara Lia é autora dos seguintes livros de poesia: *O sorriso de Leonardo* (Kafka, Edições Baratas, 2004), *Noir* (Edição do Autor, 2006), *O sal das rosas* (Lumme Editor, 2006) e *A última chuva* (Mulheres Emergentes Edições Alternativas, 2007). Foi finalista do Prêmio Sesc de Literatura 2004, com o romance *Cereja & Blues*, publicou poemas nos jornais *Rascunho*, *Garatuja* e *Mulheres Emergentes*, nas revistas *Et Cetera*, *Coyote* e *Ontem Choveu no Futuro*. No campo da prosa publicou *Solidão calcinada* (Seec, 2007) e *Constelação de ossos* (Vidrágua, 2010).

Além disso, em 1997 a escritora recebeu menção honrosa no Projeto Orpheu - UBE-RJ, na categoria crônica, e foi finalista dos concursos de poesia

Leminski, Alberto Cardoso e Pinheiro do Paraná. Teve, também, poemas publicados nos jornais literários Garatuja (RS), Mulheres Emergentes (MG) e Rascunho (PR), e nas revistas literárias *Etcetera*, *Coyote n° 10*, e *Zunái*.

4.1.1 *Solidão calcinada*: Geração de mulheres e a desconstrução do patriarcado

O romance *Solidão calcinada* (2007) estrutura-se em sete partes. Ambientada no Rio de Janeiro, a narrativa evidencia a trajetória da personagem protagonista Bárbara Piccoli, uma jornalista que, ao redigir uma resenha a respeito do poeta Pablo Arrabal, descobre que este seria seu pai biológico. A possibilidade de conhecer a figura paterna, que sempre esteve ausente em sua vida, conduz a personagem ao resgate de sua origem. A obra evidencia quatro gerações de mulheres da família de Bárbara: sua bisavó Pietra, sua avó Esperança, sua mãe Serena e a protagonista.

O romance é contextualizado na Ditadura Militar no Brasil, cujo marco inicial é o golpe militar de 31 de março de 1964, que resultou no afastamento do então presidente João Goulart e na posse, como Presidente, do Marechal Castelo Branco. Embora representasse uma forma de governo em que o poder político era controlado por militares, o regime estendeu-se até o ano de 1985, com a eleição de Tancredo Neves. A exemplo do que tem ocorrido com diversos/as intelectuais brasileiros/as, Bárbara Lia também se sente impelida a transpor esse negro período para o universo ficcional, numa atitude, quem sabe, de exorcizar fantasmas:

...Quando comecei a escrever senti naturalidade e até uma necessidade de voltar ao tema – o golpe militar de 1.964 - Eu sentia necessidade de me penitenciar por, mesmo sendo criança, fazer um juízo errado daqueles rebeldes. Por isto a necessidade de focar os "terroristas" daquele tempo e mostrar que eram humanos, rebeldes com desejos justos em um país sufocado, na época em que os direitos foram anulados. Quando eu era criança as emissoras de rádio traduziam o pensamento do governo ditatorial e meu pai era ferrenho defensor dos militares. Este grande conflito que foi parte da minha vida – acreditar que aqueles rebeldes que queriam um país longe das amarras ditatoriais eram terroristas – este livro é uma espécie de redenção tardia. (LIA apud LIVISKI, s/d).

A princípio, os militares assumiram o poder com o intuito de garantir a democracia; no entanto, o que se percebeu foram somente medidas autoritárias, como a instituição de eleições indiretas e a cassação dos direitos políticos e constitucionais de muitos cidadãos. Alguns marcos da ditadura foram o AI-5, a dissolução do Congresso Brasileiro e a criação de um código de processo penal militar que permitiu ao Exército brasileiro e à polícia militar do Brasil aprisionar pessoas consideradas “suspeitas”. Diante dessa situação, iniciou-se a uma série de manifestações contrárias ao regime. A fim de restituir a democracia os jovens passaram a atuar como guerrilheiros. O período foi de censuras, aprisionamentos, torturas e exílio de muitas pessoas. Foi nesse contexto que os pais da protagonista Bárbara se conheceram e passaram a ter uma relação amorosa.

A ciranda feminina de *Solidão calcinada* tem início com a ancestral Pietra, bisavó de Bárbara, que viveu na sociedade patriarcalista do século XIX. Pertencente a uma família tradicional, exibia o perfil de uma ideologia calcada nos moldes patriarcais, sendo sonhadora e buscando um amor perfeito: “... à procura daquilo que uma garota sonha: um cavalheiro belo e de olhar gentil” (LIA, 2007, p. 59).

Pietra era casada com um homem bem mais velho do que ela e na condição de segunda esposa. No início se relacionamento era visto como estável porém, as perdas materiais de seu marido, negócios mal sucedidos e a bebida ocasionaram a desestruturação matrimonial e, mais tarde, a própria morte do companheiro que não conseguiu lidar com o período de crise financeira. Aos trinta anos Pietra fica viúva, restando-lhe somente uma vida solitária e de tristeza, sem entregar-se novamente ao amor.

O modo de representação da personagem ancestral remete-se ao perfil de mulher voltada para o casamento, destino imposto pela sociedade patriarcal para o ser feminino, apresentando-se de forma distinta para o homem. Simone de Beauvoir (1980, p. 166) postula que “ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade”. É dessa forma que no contexto do patriarcalismo a mulher tem no casamento a justificativa social de sua existência. Uma vez inserida nos padrões preconizados pela sociedade ela volta-se à imanência, ou seja, assume o papel da perpetuação da espécie e manutenção do lar. O casamento faz da mulher dona de um lar. Seu destino, assim, é o de cuidar da casa e educar os filhos. Pietra busca a completa realização no casamento,

reproduzindo a estrutura social vigente. O infortúnio na relação conjugal a torna uma pessoa amarga e fechada a novos relacionamentos, daí a comparação de seu nome com a palavra pedra durante a narrativa. A bisavó da protagonista permanece até o final de sua trajetória sem questionar a estrutura social vigente, sendo submissa aos costumes patriarcalistas e exibindo, assim, uma identidade feminina desenhada segundo os moldes do sujeito do Iluminismo de que fala Hall (2006), que nascia e permanecia estanque, diferentemente da identidade do sujeito sociológico, que interage com a sociedade de modo atuante.

Esperança, por sua vez, nasce em uma família inicialmente estruturada, mas que ao entrar em declínio econômico, tanto a mãe como a filha passam a ser amparadas pela avó. Nesse momento Esperança pertence a uma nova geração e as diferenças são refletidas nas opções que realiza em sua trajetória. Na condição de mãe solteira demonstra ser senhora de seu destino, revelando-se uma mulher despreocupada com o julgamento da sociedade em relação à suas atitudes e pensamentos. Ao ter um relacionamento na condição de amante e, ainda, assumir a responsabilidade de ser mãe e criar sua filha sem a presença paterna, a personagem feminina demonstra que não depende de instâncias reguladoras para decidir sua trajetória, diferenciando-se da geração anterior. Esperança, desse modo, rompe com os paradigmas sociais indicando o declínio do patriarcado.

Em sua idade madura, Esperança revela ser uma avó carinhosa com sua neta, única lembrança que a filha lhe deixara. É como se ela buscasse proporcionar à ela a “esperança” que traduzia no nome, com o intuito de que a menina tivesse uma vida e destino diferentes das outras gerações de mulheres da família Piccoli.

A filha Serena, terceira geração da família, tem uma morte prematura aos vinte anos. Enquanto militante, exhibe a identidade do sujeito sociológico descrita por Hall (2006), em que o centro do “eu” passa a ser formado na relação com outros indivíduos. A identidade é construída, assim, através da interação entre o eu e a sociedade.

Serena entrega-se a uma relação amorosa com o poeta Pablo Arrabal e com ele vive intensamente os perigos do período da Ditadura Militar no Brasil: “Éramos, já, fugitivos de um regime perigoso. Éramos pessoas procuradas” (LIA, 2007, p. 37). Em Serena, os traços do patriarcalismo se perdem, deixam de existir. Ela não possui vínculo com a figura paterna, uma vez que foi criada pela mãe. Dessa forma a imposição da dominação masculina é anulada. Do relacionamento com o poeta

nasceu Bárbara, que foi entregue aos cuidados da avó por ocasião de sua prisão. Serena possui um fim trágico, “cortando os pulsos em agonia” (LIA, 2007, p. 16), como meio de demonstrar a inconformidade com a ordem social vigente. É interessante perceber como o nome Serena é posto na narrativa de forma irônica, já que a personagem vivenciou um período em que o Brasil encontrava-se sob o ferrenho regime militar cercado de torturas, massacres e exílios.

Ao longo da narrativa verifica-se que foram guardados durante anos “os antigos colares, algumas roupas, os livros, o perfume que em cada ano perdia um pouco de sua fragrância” (LIA, 2007, p. 15), o que remete a uma forma de conservar a história dessas mulheres.

A trajetória de Bárbara Piccoli representa um perfil de mulher que refuta os moldes do patriarcalismo presente nas gerações anteriores. Seu nome também é sugestivo como o das demais personagens, na condição de alguém que possui bravura e coragem. Por isso, determinação e curiosidade são algumas de suas características e atributos. Trata-se, assim, de uma identidade feminina marcada por elementos opostos àqueles estabelecidos pela sociedade falocêntrica.

Diferente de suas antecessoras, o conflito de Bárbara demonstra ser interno, devido, principalmente, ao fato de não ter conhecido a mãe, de o pai ser desconhecido e de ter perdido sua avó. No âmbito profissional, Bárbara é bem-sucedida, atuando como jornalista e desempenhando seu trabalho com competência. Essa autonomia confere à protagonista uma identidade distinta das demais mulheres de sua família, uma vez que se desprende totalmente do patriarcalismo e conquista seu espaço profissional – algo antes negado ao ser feminino.

Com um desfecho favorável, Bárbara pode ser reconhecida como exceção do que foi visto até o momento, pois, apesar de em um momento inicial as dúvidas terem tomado conta de seu íntimo, o que incomodava e transformava sua vida em constante angústia e incertezas relacionadas à busca de suas origens, o desvendar de todos os enigmas oportunizaram-lhe o novo: o futuro recebe dimensões positivas, com a possibilidade de recontar sua história - dessa vez, com um final feliz, o que não fora possível às suas ancestrais.

As personagens são representadas em sua amplitude e ao mesmo tempo em suas particularidades, mas em todas essas mulheres reconhecem-se pontos que entrelaçam entre si. O primeiro é a solidão, que prevalece nas quatro gerações - daí

o título do romance. Era uma espécie de solidão gerada pelos conflitos amorosos e pela desestruturação familiar causada pelas perdas. Outro ponto diz respeito ao modo como essas personagens são posicionadas em relação ao patriarcado. Cada uma das mulheres relaciona-se de modo diferente com os papéis tradicionais de gênero: Pietra é uma personagem encarcerada pelos padrões de gênero; Esperança e Serena já se mostram mais desprendidas desses valores; é Bárbara é uma personagem que rompe completamente a tradição e a dominação masculina.

Tomando o conceito de gênero descrito por Joan Scott (apud FISCHER; MARQUES, 2001)²⁰ como basilar para refletir acerca da representação da mulher, importa para este estudo tecer algumas considerações sobre o modo como se orquestram, de modo especial, as relações de Bárbara com duas outras personagens masculinas: Gabriel e Pablo.

As relações entre ela e Gabriel são permeadas pelo ciúme, o principal fator adverso. Os papéis são invertidos, ou seja, Gabriel sente-se inseguro e reverte isso com tentativas de dominação. Para ele, até o trabalho de Bárbara é visto como seu rival. A representação de Gabriel na narrativa evidencia o que Pierre Bourdieu (2005) chama de *habitus*, nesse caso, o hábito tradicionalmente masculino da dominação sobre o feminino.

Em *A dominação Masculina*, Bourdieu expõe que o aspecto da soberania masculina se destaca no processo evolutivo histórico do ser humano, o que se dá por meio de uma violência simbólica que, compartilhada de modo inconsciente entre dominador e dominado, é estabelecida pelos esquemas práticos do *habitus*. Conforme o autor,

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos 'habitus' e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições

20 Joan Scott propõe uma análise do gênero ligada às relações sociais, a fim de explicar a subordinação feminina e a dominação masculina.

espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõem.
(BOURDIEU, 2005, p. 49-50)

O *habitus* envolve tanto o social quanto o individual, uma vez que pressupõe um conjunto de escolhas que antecede a ação. Trata-se de um conceito fundamental para perceber como a prática da dominação passa a ser assimilada como algo certo, normal, natural.

Ela, na condição de jornalista - profissão que exige muita dedicação e entrega -, no momento de escrever suas matérias mergulha em pesquisas e vai fundo até sanar todas as dúvidas, não se preocupando com as dificuldades. Bárbara assume uma postura forte: é apaixonada por seu namorado, mas não hesitaria em separar-se dele se este se mostrasse como uma ameaça para sua carreira. Gabriel tenta controlar seu ciúme, mas acaba colocando para fora toda a sua insegurança, deixando Bárbara em uma situação desconfortável.

Até o último instante da narrativa o ciúme ronda Gabriel. A dominação masculina está presente nos diferentes níveis sociais, ora mais acentuada, ora menos. Diversos são os meios utilizados para dominar, e o ciúme é a estratégia mais visível de dominação entre Bárbara e Gabriel, porém, talvez, a forma menos agressiva, por normalmente envolver o amor. Quando este sentimento está presente, a dominação torna-se menos transparente. Assim, “o sujeito amoroso só pode obter o reconhecimento de um outro sujeito, mas que abdique, como ele o fez da intenção de dominar” (BOURDIEU, 2005, p. 132). Neste contexto, é no amor que a dominação perde parte da intensidade, abrindo espaço para um possível patamar de igualdade dos gêneros. Na condição de mulher moderna, Bárbara exige direitos iguais, ou seja, expressa sua vontade impondo e reforçando o acordo estabelecido entre eles: o acordo de ajuda mútua, sem a preocupação com a convenção social que determina quais tarefas devam ser executadas exclusivamente por esse ou aquele sexo.

Quanto à relação entre Bárbara e Pablo, esta se estabelece de duas maneiras: a primeira, por curiosidade, e a segunda, por ela, movida pelos laços de sangue, descobrir nele sua paternidade. A curiosidade de Bárbara, de início, remete à vida e à obra do poeta. A vida de Pablo Arrabal foi muito conturbada. Era um jovem de família rica que se tornara guerrilheiro e em meio às suas fugas dedicava-se à poesia, o que resultara em seu único livro: *Crepúsculo*. A história de Pablo se

tornara muito interessante para Bárbara e passou a exercer nela um misterioso fascínio: “comecei a sonhar com ele, e não conseguia me desligar de tudo o que li como sempre faço quando escrevo uma matéria” (LIA, 2007, p. 53).

Ao resolver a incógnita referente à curiosidade, Bárbara muda seu foco de relação, isto é, agora tem a certeza dos laços de sangue com Pablo. Sua dúvida vem à tona com a confirmação dos fatos. Se antes Bárbara já havia se entregado sem certezas, agora suas buscas eram também uma questão de procura de uma identidade pessoal.

A protagonista é motivada pela dúvida, essa seria a relação mais forte com Pablo. Bárbara busca respostas para sua vida e conseqüentemente para sua identidade. Ela assim se questiona: “Qual a razão de esconder algo tão lindo? De que ela era filha de um poeta magnífico que desaparecera em um tempo em que muitos desapareciam” (LIA, 2007, p. 22). Tais perguntas poderiam ser facilmente solucionadas, porém as circunstâncias da vida não permitiram que isso fosse respondido anteriormente, o que causou uma grande frustração em Bárbara, já que pensara que seu pai não estivesse vivo. Fica evidente que a morte é um símbolo bastante presente: as ironias do destino fizeram a filha acreditar que o pai estivesse morto e, do mesmo modo, levaram o pai a acreditar que a filha tivesse morrido. Não obstante, é na vida que eles têm a oportunidade de completar-se.

Nesse estado de coisas evidencia-se que da primeira à terceira geração (Pietra, Esperança e Serena), todas compartilham a desilusão amorosa. Ao traçar um gráfico simbólico da vida dessas mulheres, considerando a juventude, idade adulta e velhice, nota-se que na juventude Pietra consegue uma ascensão amorosa, casando-se com o suposto “príncipe” tão idealizado; Mas na idade adulta e na velhice ocorre uma inversão. Nesse caso, a linearidade da própria vida, a doença e a morte do marido determinam a desconstrução de todas as suas expectativas. Trata-se, no fim, de uma figura feminina construída segundo os moldes da ideologia patriarcal, os quais, não raro, cerceiam as possibilidades de realização feminina. No caso de Pietra, o casamento decadente torna-se o empecilho.

Já Esperança não contraiu matrimônio, traçando sua existência de modo distinto do de sua mãe, cuja representação era entendida como reflexo da imagem feminina que figura no ideal do patriarcalismo. Na juventude e na idade adulta sua ascensão é determinada por ela, ou seja, sua vida é comandada pela sua própria vontade. Manteve um relacionamento clandestino até quando lhe foi conveniente;

porém sua vida toma novos rumos: ela desvincula-se do amante e continua a escrever sua própria história.

Serena possui um gráfico interessante. Sua vida resume-se a vinte anos apenas. Mesmo que precocemente, ela demonstra ser uma mulher que está cerceada por um grau maior de repressão no romance. Nela as marcas do patriarcalismo já estão ausentes. Ela sentiu na pele a repressão do governo militar, a dor da separação de um amor e da filha, a solidão na prisão e uma morte dolorosa. Serena constitui um símbolo da força da mulher no romance, pois teve a coragem de enfrentar todos os obstáculos, desconsiderando as dificuldades e as coisas das quais teria que abrir mão para continuar a perseguir seus ideais.

No tocante a Bárbara o processo ocorre com algumas mudanças. Tem-se uma marcação de juventude e idade adulta e é nesta segunda que ela se encontra no final da narrativa. Na juventude e idade adulta Bárbara consegue ser a exceção das mulheres Piccoli. Possui um relacionamento feliz desde menina. Não se tem acesso à velhice de Bárbara, mas até o presente da narrativa ocorre uma inversão do seu gráfico simbólico e para ela é reservado um desfecho duplamente feliz: a realização pessoal ao encontrar o pai e a amorosa ao lado de Gabriel. Talvez Bárbara seja o símbolo da redenção do sofrimento de suas ancestrais, tendo a oportunidade de receber os frutos maduros das lutas e dificuldades que a bisavó, a avó e a mãe enfrentaram durante suas vidas.

A análise quali quantitativa dessa pesquisa evidenciou que a hegemonia masculina ainda se faz presente nos romances contemporâneos de autoria feminina paranaense, porém, já é possível verificar marcas de transgressão dessa ideologia. Na narrativa em questão, a personagem protagonista está inserida no meio público, exercendo a função de jornalista. Além disso, desde a primeira até a última geração de mulheres do romance, é evidente que o patriarcalismo é representado, no entanto, em cada uma delas ocorre um desgaste e a perda de intensidade da dominação.

Chartier (1990) postula que a representação se refere à maneira como uma determinada realidade é construída e dada a ler por diferentes grupos sociais. Sendo assim, pode-se considerar que, de um modo geral, o romance em questão representa as conquistas femininas, mostrando ser possível a alteração do discurso patriarcal que por muito tempo podou a individualidade da mulher, impedindo-a de ocupar seu espaço social e literário.

4.1.2 Constelação de ossos: A metamorfose de Lynx

Ambientado na cidade de Curitiba, Paraná, *Constelação de ossos* (2010) evidencia a trajetória da personagem protagonista Lynx Maria, uma cantora de bar e garota de programa que, diante de um roteiro de esperanças e abandono, busca, mesmo que de uma forma velada e até onírica, a luz para sua constelação apagada, descrita pela narradora como o significado de seu nome.

Lynx representa um feminino sofrido que é tecido por sensibilidade, delicadeza, violência e mágoas. É possível traçar dois instantes de sua trajetória. O primeiro, repleto de brilho e clareza, é aquele em que se situa sua infância, antes da morte de sua mãe e após o tempo em que passa a morar com sua amiga e também poetisa, Nyx; e o outro é marcado pela escuridão, inseguranças e invisibilidade, ocasião em que busca seu próprio destino.

Durante sua infância Lynx costumava brincar no jardim com sua vizinha Layla. Deslumbrava-se ao ver a força das saúvas: “Eu sonhava ter a força das saúvas. Elas podiam transportar o mundo em suas costas” (LIA, 2010, p.11). É durante a infância, ainda, que sua mãe gostava de cortar seus cabelos como os de personagens dos conto de fada, pois lembravam Branca de Neve, mesmo que seu destino não fosse como o das histórias. Pertencia a uma família pobre e morava com sua mãe, enquanto seu pai vivia com outra família na mesma cidade, Curitiba.

Após a morte da mãe Lynx sente sua constelação carregada de “estrelas mortas espalhadas pelo ambiente” (LIA, 2010, p. 20). Assim ela afirma: “Procurava nos olhares alguma luz e a opacidade me apavorava” (LIA, 2010, p. 20). Quando a protagonista passa a morar na casa de seu pai com a madrasta e o filho dela, este a estupra, porém a família não acredita que isso possa ter acontecido e a protagonista é vista por todos como mentirosa. Diante da agonia e da tristeza resolve fugir e passa a ser moradora de rua até o momento em que um amigo de infância a reconhece. Daí em diante inicia sua trajetória enquanto garota de programa e cantora de bar. A vida adulta da protagonista é o retrato de seu nome, Lynx: constelação apagada, invisível.

A figura feminina que emerge na narrativa é marcada por traços de sensualidade, representando a tipologia de mulher amante ou sensual descrita por Susana Pravaz . Conforme a autora (1981, p.58), esse perfil de mulher é “a luz que

atrai, que mostra veredas insólitas, que incita ao movimento ao despertar paixões”. A concepção feminina descrita apresenta características bem definidas, retratando uma mulher cujo território é o da relação com os homens.

O que se visualiza na mulher sensual é o apelo ao corpo. A situação estética é algo a ser contemplado. Mesmo sendo uma palavra tão desgastada em todos os sentidos, a palavra *objeto* revela uma face desse estilo de mulher. “A mulher é um existente a quem se pede que se faça objeto; enquanto sujeito, ela tem uma sensualidade agressiva que não se satisfaz com o corpo masculino” (BEAUVOIR, 1980, p.147). É ela, essa mulher de caprichos barrocos, frágil, feminina, que desconsidera a palavra *não*.

A mulher sensual sobrevive de valores promovidos pela cultura, no caso, a beleza física. Ao contrário da mulher doméstica, que apresenta como mandato familiar o “ter” (família), a figura feminina sensual tem o “aparecer”, nos termos de Susana Pravaz (1981, p.78), como valor central: O “fazer-se notar agradando aos outros é condição imprescindível para assegurar um lugar privilegiado em sua existência”.

Ao realizar um contraponto entre a mulher doméstica e a do ser feminino que exhibe sensualidade, Beauvoir (1980, p. 437) expõe que a primeira “pode ainda conceber; procura apaixonadamente criar vida mais uma vez. Uma mulher sensual esforça-se por conquistar um novo amante” (BEAUVOIR, 1980, p. 345). Na literatura, a personagem sensual não possui um lugar próprio, participante, porque este lhe é negado, por isso ela se refugia em sua habilidade para seduzir e agradar.

A prostituta consegue, muitas vezes, a liberdade econômica. O trabalho, *a priori*, “lhe dará acesso a outros homens, a tentações, ao esquecer-se dos deveres familiares e das normas conjugais” (PRAVAZ, 1981, p.112). A mulher desse estilo vê na sedução uma técnica de sobrevivência, aprendendo a utilizá-la como meio de ser cuidada pelo homem e também como trabalho. A relação com o homem, para a mulher sensual, é a de um troféu. Susana Pravaz (1981, p. 129) a define a partir do seguinte pensamento:

A mulher desse estilo, a essência do feminino se pensarmos em imagens estereotipadas, vive muitas vezes como se fosse uma espécie rara de homem. Não é por acaso que chega a pergunta-se, quando a relação com algum pretendente atravessa uma etapa difícil, se ela não terá problemas sexuais, se ela não teria mais é que procurar a companhia das outras mulheres. Mais isto não deve compreender-se *ipsis litteris*.

A personagem feminina é descrita como “mulher objeto sexual “ou como “Mulher objeto do olhar masculino”²¹. Enquanto garota de programa possui vários amantes, entre eles Heleno, um homem casado que buscava somente prazer e sexo: “Mas ele se livrava de mim após saciar a sede” (LIA, 2010, p. 10). Nas teias da dominação masculina, o ser feminino apresenta-se frágil. “São pálidas figuras ao lado das dos grandes homens” (BEAUVOIR, 1980, p. 30). A protagonista sentia-se como uma boneca de pano entorpecida de álcool nas mãos do amante. Com ele sentia perder sua voz em meio à desesperança, não se sentia como sujeito; porém a todo o momento sonhava encontrar um amor que a vivificasse.

Segundo Susana Pravaz (1981), é na relação sexual e na reprodução que o corpo de mulher impõe seu registro específico. Em relação à mulher tida como amante ou sensual, “o corpo deverá cumprir suas funções comerciais: cartão de visita, forma excelsa de apresentação, promete altas vantagens ao comprador”. (PRAVAZ, 1981, p. 89)

Importa salientar, não obstante, que nessa atmosfera da dominação masculina, apesar de terem sofrido seus efeitos, as mulheres podem contribuir para a sua reprodução, “porque incorporam as regras de um poder que se alastrou como algo do masculino” (SAYÃO, 2003, p. 130). Sendo assim, o corpo feminino passa a assumir o papel de lócus do exercício do poder falocêntrico. Por isso essa dominação androcêntrica se exaspera quando observadas as diferenças fundamentalmente marcadas entre os dois. Essas diferenças evidenciam e enaltecem os atributos do homem, dão-lhe identidade, mas anulam as intenções da mulher, calam sua voz, suas frases de renda, complexas e ao mesmo tempo sutis. Ademais, apesar de conseguir enxergar as mazelas da condição da mulher em uma sociedade hegemônica masculina, a personagem feminina não consegue se desvencilhar da (o)pressão do paradigma falocêntrico e se libertar.

Além de Heleno, a protagonista também se torna amante de um homem chamado Amâncio. Porém, ao reconhecer que este seria o pai de sua melhor amiga de infância, Lynx decide desistir de sua condição de forma definitiva e passa, então, a morar na casa de Nyx, poetisa que vive sozinha em uma residência localizada na Serra do Mar. Durante esse período, Lynx se redescobre e consegue se sentir segura novamente, tal qual na infância ao lado de sua mãe. Lá conhece Igor,

21 Cf. Quadro 1.

sobrinho de Nyx, por quem se apaixona e passa a ter um relacionamento amoroso. Mesmo considerando-o como seu verdadeiro amor, a protagonista sente-se envergonhada de revelar seu passado, temendo ser rejeitada por Igor. O quadro que se segue demonstra a identidade assumida pela protagonista diante das relações amorosas que estabelece no decorrer da narrativa:

	Lynx (protagonista)
Heleno (amante)	Sexo apenas; “Mas ele se livrava de mim após saciar a sede” (LIA, 2010, p. 10); Casado; Boneca de pano entorpecida de álcool; “Buscava um amor que me vivificasse” (IDEM, p. 10); “Pele chamuscada de desesperança” (IBIDEM, p. 10); “Não ouvi minha voz” (IBIDEM, p. 10);
Amâncio (pai de Layla)	Olhos de jabuticaba na neve
Igor (amor)	Vergonha; Apagar passado;

Quadro. 2 *Identidade de Lynx nas relações amorosas*

Isso posto é possível arrolar as características da trajetória da personagem protagonista. Em um primeiro momento, representado pelo conforto dos braços da mãe em sua infância, Lynx tem esperança e sente-se segura. Num segundo período, o de garota de programa, sente arrependimento em todas as noites, tem sonhos embaçados e falta de voz. É lixo, resto, considerava-se como a carne da qual o homem se alimentava. Suas noites eram vazias, cheias apenas de desesperança, medo e delírio. Interior borrado. Era somente como cantora de bar que se sentia ter voz em meio à ausência. Tinha noites felizes, embora nunca tivesse amado ou sido amada como nas canções que cantava. Por último, o instante em que passa a morar na casa de Nyx, quando não se sente mais como quem se equilibra do nada, vê que é útil e isso lhe traz segurança novamente.

Embora marcada por uma trajetória sofrida, de violação do corpo e de sonhos submersos na desesperança, Lynx busca resgatar sua voz. Neste sentido, no tocante à personagem protagonista, constata-se que, mesmo com características de alteridade, aqui a mulher é representada de modo a se desvencilhar da (o)pressão do paradigma falocêntrico, apresentando-se em processo de conscientização, proporcionado pelo anseio de ser sujeito ativo na história e não permanecer à margem, emudecida no meio social.

Se os primeiros textos escritos por mulheres no Brasil apontam para figuras femininas silenciadas pela sociedade patriarcal, sendo, não raro, conduzidas à submissão e à marginalidade, a literatura de autoria feminina contemporânea, especificamente na narrativa de Bárbara Lia, passou a representar a mulher sob uma ótica diferente daquela que permeava a literatura tradicional, propondo um questionamento da condição de subjugada da mulher e promovendo discussões a respeito da dominação masculina.

4.2 A mulher das palavras: Karen Debértolis

Escritora e jornalista, a londrinense Karen Debértolis tem conquistado diversas premiações ao longo dos anos, como uma menção honrosa no Concurso Helena Kollody 2008, o prêmio *Revelações do jornal literário Nicolau* (Secretaria de Estado da Cultura) em 1994, bem como o prêmio Trem das Onze 2011, na categoria literatura, realizado pela Rádio UEL FM da Universidade Estadual de Londrina, por seu cd de poesia *A Mulher das Palavras*. Seu livro *A Estalagem das Almas* (2006) em parceria com a artista plástica e fotógrafa Fernanda Magalhães, serviu de inspiração para o espetáculo *Além Mar* do grupo belga Noisette. Somam-se às produções já referidas as publicações da prosa poética *Calidoscópio* (1995) e *Guardados* (2005).

Karen Debértolis é verbete no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho. Participou de coletâneas Helena Kolody (1991) e 12 – Antologia de Poetas Londrinenses (2002) e do livro *Jornalismo no Cinema* (2002), organizado pela jornalista Christa Berger. Além disso publicou textos nos jornais literários Nicolau e Suplemento de Minas (Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais), bem como nas revistas Ideias, Germina, Coyote, Medusa, Proa da Palavra e Novos Talentos em Literatura.

4.2.1 Entre o pasmo e a epifania: Imagens femininas na *Estalagem das Almas*

A Estalagem das Almas (2006) é um livro composto a quatro mãos: os textos de Karen Debértolis e as fotografias de Fernanda Magalhães. O intuito, como esclarece a escritora em uma entrevista a Edney Silvestre para o programa *Espaço aberto* – Globonews, era trabalhar com textos e com histórias que fossem comuns a qualquer pessoa. Foi por apresentar um aspecto descritivo e imagético que a autora escolheu traduzir em imagens a narrativa e as sensações presentes no texto.

A primeira narrativa da escritora, *A Estalagem das Almas*, impulsiona um verdadeiro trânsito pelos labirintos da mente humana. Tal cortejo atua como a

metáfora do purgatório do ser. Neste sentido, a narrativa parece permear as verdades humanas e a condição do Eu, desvelando, assim, seus estados de alma. Na assertiva da escritora, a obra

representa o mundo contemporâneo. Essa necessidade de se refletir o tempo todo, dessa sinuca que tem virado um pouco o mundo, tanto nas questões mais práticas da vida, nas questões relacionadas ao meio ambiente, como nas questões mais das emoções, mais dos estados de espírito, espiritual mesmo. Então eu acho que essa estalagem simboliza um pouco essa crise desse mundo contemporâneo (DEBÉRTOLIS, 2007).

Verifica-se no texto de Debértolis a ideia do ser fragmentado da Pós-Modernidade, com a sondagem de suas indagações mais profundas - em termos heideggerianos, da *existência autêntica* e da *existência inautêntica*.

O conceito de Pós-Modernidade nasceu nos Estados Unidos no âmbito da sociologia e é considerado um movimento estético e filosófico que teve seu início no final do século XIX, após a Segunda Guerra Mundial. Conforme as principais teorias a respeito do que seria essa cultura pós-moderna, Terry Eagleton (2010, p. 27) expõe a relação que a literatura obteve com a ascensão do mundo globalizado:

“Pós-moderno” quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito de verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade.

O autor explica ainda que o pós-modernismo focaliza o contemporâneo, enquanto o termo *pós-moderno* se refere a um período histórico específico. Esse último representa uma orientação na contramão das normas do Iluminismo, que compreendia o mundo como contingente, instável e imprevisível; portanto a Pós-Modernidade volta-se para a revisão das “noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (Eagleton, 1998, p. 7). A abrangência do conceito evidencia o paradoxo que representa. Na sociedade contemporânea as formas de pensamento são tidas como

múltiplas e fluidas. Os paradigmas são efêmeros e desconstroem o aspecto de imanência na teoria literária.

Apesar de o romance ter sido construído no sentido de criar, mesmo no caos, uma linearidade, é possível pensá-lo dentro de um conceito e uma caracterização pós-moderna, já que se apresenta nos moldes de uma narrativa não tradicional, sendo entrecortada, não linear. Na diegese, a obra apresenta treze personagens que, dispostos em treze diferentes quartos de uma antiga estalagem, são observados pelo estalajadeiro local. Conforme o próprio narrador suscita, trata-se de um (não-)lugar em que “pobres diabos bruxas cientistas militares loucos mulheres e homens viveram seus últimos momentos de loucura” (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 20).

É possível reconhecer entre os hóspedes dessa estalagem alguns aspectos de ordem comum. Nesse mergulho no abismo surgem relatos diversos acerca de experiências, inquietudes, amarguras e indivíduos que fizeram parte de suas vidas. Entre estes se destaca, aqui, a presença de diferentes representações do feminino que se referem tanto ao plano da narração, enquanto um narrador feminino, quanto a figuras que habitam um inconsciente masculino, enquanto lembranças e digressões.

Assim expõe a personagem do estalajadeiro:

Aqui se ama, se odeia, se definha, se enlouquece, se morre. É a última chance, a última parada antes do deserto. Estão cravados pelas paredes, corredores, azulejos, frestas desta casa, histórias de civilizações estranhas... professores de latim, mulheres depravadas. (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 15).

Para ele, as figuras femininas que marejam dessa estalagem correspondem, também, a mulheres devassas, corrompidas, impuras, longe de pertencerem ao ideal do patriarcalismo, sistema sempre esteve calcado em práticas autoritárias. Dessa maneira elas agem na contramão de um construto histórico em que a mulher é vista como o “outro”, ou seja, como reflexo de uma dominação masculina marcada por opressão e marginalidade. A posição que as define, assim, é a de sujeito. Essa caracterização, contudo, remete à ideia de que os perfis de mulher de *A estalagem das almas* não se referem apenas a meras reproduções dos anseios masculinos, mas sim, a de mulheres que usam de seus ardis na tentativa de desenredar uma tradição patriarcal.

A obra de Debértolis traduz o contemporâneo, o pós-moderno tanto na estética como no conteúdo. Entre eles estão as imagens que se integram à narrativa formando um todo, o enredo fragmentado e o dominado “segundo sexo”, que evoluiu para a combativa “mulher liberada” do feminismo histórico. Eis como isso ocorre: tanto as personagens femininas como as masculinas são fruto de uma realidade fragmentada, vazia de sentido. A escritora vai além do próprio enredo para representar essa instabilidade, e realiza um mergulho nos interstícios da própria narrativa, ancorando-se em sua estrutura. Ao posicionar as personagens em diferentes quartos e utilizar a imagem como complemento da palavra escrita, a autora passa a evidenciar uma subversão das regras que compõem a narrativa tradicional, como a unidade, a linearidade e a continuidade. Essa transgressão da escrita usual contribui para reafirmar o caráter libertário e inovador da literatura. Essa análise volta-se, especificamente, para a representação das personagens femininas presentes em oito diferentes quartos²² da narrativa.

No quarto número um, intitulado “o desejo”, o narrador-personagem rememora fatos ocorridos com ele em uma noite anterior. Coloca em primeiro plano sua experiência com uma mulher com a qual manteve relações sexuais. Assim ele a descreve: “alguém bate à porta com toques suaves de dedos ágeis e leves. A mulher de meus sonhos traz consigo tâmaras secas. Entra pisando com seus pés delicados e tira suas luvas azuis que atira sobre a cama: um convite.” (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 23). A figura feminina que emerge da cena desnuda traços de sensualidade, é a mulher amante ou sensual descrita por Pravaz (1981). Para a autora, esse perfil de mulher é “a luz que atrai, que mostra veredas insólitas, que incita ao movimento ao despertar paixões” (p.58). Ela apresenta características bem definidas e refere-se a uma mulher cujo território é o da relação com os homens. É a partir do corpo enquanto instrumento de poder que a personagem feminina do quarto número um conquista o ser masculino. Ela possui o corpo como seu aliado e utiliza-se da aparência física para conquistar o outro. Sendo assim, a personagem existe enquanto permanecer bela e atraente aos olhos do ser masculino, já que seu papel é o da sedução.

²² Os quartos são numerados de um a dez, sendo que em cinco deles -, o dois, o cinco, o sete, o onze e o treze - não há a presença de personagens femininas.

As relações interpessoais são representadas no quarto número um como nos outros cômodos, os quais revelam as relações amorosas como efêmeras. O sexo é visto de modo animalizado e instintivo, sem muitos vínculos afetivos, como ilustra o seguinte trecho do quarto um: “Desliza a mão por meu sexo umedecido, suga seivas dos seios, lambe com desespero insano minhas orelhas. Multidões aplaudem o enlace de pernas, corpos e líquidos na cama velha que se impacienta a cada movimento” (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 23). Tal fragmento responde ao ato sexual. O corpo, aqui, transmite diretamente o desejo. A banalização do sexo é marcante na Pós-Modernidade, e também se faz presente quando o narrador masculino refere-se à prática do sexo vulgarizado e discriminado pela sociedade patriarcal através de expressões/metáforas consideradas pornográficas ou imorais, como *sexo umedecido e líquidos na cama velha*.

No quarto número três, denominado “a loucura”, evidencia-se também um narrador masculino. Tal personagem responde à preocupação da existência de um tempo linear que se esvanece. Ao reconhecer sua existência no tempo e compreender que sua vida está chegando ao final, o personagem passa a refletir sobre sua existência e sobre a sociedade em que está inserido. Eis um trecho elucidativo: “Estou em meio a uma terra estranha de homens que caçam mulheres com longos vestidos de pele de animais e retiram de seus úteros filhotes de ursos”. (DEBÉRTOLIS, 2006, p.28). Ao afirmar que está em uma “terra estranha”, entende-se que a personagem não faz mais parte daquele meio. Seu ângulo de visão permite enxergar e questionar aspectos das relações humanas que desnudam as regras de poder - no caso, da dominação masculina. Nas teias da dominação masculina, o ser feminino apresenta-se frágil. “São pálidas figuras ao lado das dos grandes homens”, no dizer de Simone de Beauvoir (1980, p. 30). Apesar disso o narrador-personagem consegue posicionar-se de forma crítica em relação a esse estado de coisas, ou seja, do modo de pensar e agir de uma sociedade hegemônica masculina.

O quarto número quatro, chamado “o desespero”, traz à tona um narrador que se descreve como um guerrilheiro fugitivo. Em seu confronto existencial, recorda-se de atos perversos que cometeu, como o de ter torturado e matado pessoas e de ter estuprado mulheres. Na fala do narrador: “Submeti minhas amantes a todo tipo de vergonha. Comprei escravas brancas e negocieei a preço de mercado. Há muitos anos tenho sido fugitivo de minha própria vida”. (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 31-32). A personagem masculina é construída como a de um ser que adota para si as

verdades de uma classe dominante, ou seja, que se reconhece como superior, caracterizando-se por sua concepção tradicional sobre as relações de gênero. Durante sua trajetória enquanto guerrilheiro, compreendia a mulher somente enquanto mero objeto do prazer masculino, sujeitando-a a uma ideologia de dominação.

A narrativa do quarto número seis se diferencia da dos demais quartos por dar voz a uma personagem protagonista feminina que expõe os conflitos de seu relacionamento amoroso: “O amor é um defeito. Somos insanos. Nos entregamos irracionalmente ao prazer, nas noites de estrelas, juntos na cama. Nos deleitamos com os carinhos das mãos que passeiam avidamente pelas dobras e reentrâncias do corpo”. (DEBÉRTOLIS, 2006, p.37). A personagem narradora é descrita como uma mulher que mantém um relacionamento sem esperanças com seu companheiro. A narrativa não deixa pistas sobre se eram ou não casados, mas o que se verifica é que a personagem tem sua afirmação como sujeito.

Ela demonstra estar cansada dessa relação amorosa: “Na noite anterior, havíamos discutido sobre problemas de incompreensão emocional. Você me dizia ao final de cada frase: Oh! OK baby! Não sabia ainda, mas meu olhar já tinha ultrapassado o vidro da janela e quebrado os limites das possibilidades de visão”. (DEBÉRTOLIS, 2006, p.38). Nessa passagem a personagem se mostra indiferente ao marido, já não prestava atenção ao que ele dizia, o que demonstra um desgaste da relação amorosa.

A personagem situa-se entre a razão e a insanidade. Comete um ato súbito e violento contra seu companheiro, assassinando-o: “a adaga ferina conduziu minha mão em direção à sua garganta sibilante. O sangue misturou-se aos mistérios de areia trazidos pela tempestade...” (DEBÉRTOLIS, 2006, p.38). Ao reconhecer o que havia feito, a personagem se apavora, porém passa a fingir que nada aconteceu. É como se, mesmo diante da culpa, ela se sentisse aliviada por se ver livre daquele que a enfiava.

A personagem encontra na morte do companheiro a possibilidade de redescobrir sua identidade, que outrora permaneceu oculta na estrutura patriarcal. No presente contexto, tem-se a procura desesperada da narradora/personagem por sua autenticidade e independência, que representa o sujeito ativo. Trata-se da fase fêmea descrita por Xavier (1999) que consiste na autodescoberta, na busca da personagem feminina por uma identidade própria.

No quarto número nove, mais uma vez a mulher é descrita na perspectiva de um narrador masculino. Ela é descrita de forma idealizada, como um ser belo e elevado: “tinha medo que a qualquer momento ela mudasse de ideia e me abrisse à porta dos fundos insinuando um adeus definitivo... nada mais valia do que aquela mulher... por seus pés macios, pelos seus seios perfeitos, pelas costas cobertas pela cabeleira ruiva” (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 49). A cena em tela exhibe uma inversão dos papéis tradicionais demonstrando que o homem também pode possuir inquietudes, amores platônicos. O narrador expõe, portanto, uma desconstrução desses estereótipos de gênero que caracterizam somente a mulher como frágil e sonhadora.

O narrador-personagem exerce a profissão de escritor, enquanto ela é florista em uma loja de conveniências. Tiveram um romance que não perdurou, mas seu sentimento pela moça parecia ainda aprisioná-lo. Nesse caso, a emoção suplanta os papéis tradicionais de gênero e a narrativa desperta para o significado por detrás da profissão de escritor e de florista. Por trabalhar com o ficcional, o escritor imerge em um ambiente psicológico, volta-se para o campo da inspiração, da subjetividade, ao criar novas histórias, daí ele idealizá-la. Por outro lado, a florista está acostumada com o cotidiano, com o real, o que se torna um motivo para o romance não continuar, pois um é a negação do outro. O término do relacionamento, embora sofrido, pôde fazê-lo aprender com seus erros e renascer para um novo romance.

O décimo quarto é uma sondagem das experiências sexuais. A mulher, aqui, é valorizada pelo corpo e sua capacidade de ser desejada pelo homem. Tem-se, assim, novamente a figura feminina da mulher sensual. Em relação à mulher tida como amante ou sensual, “o corpo deverá cumprir suas funções comerciais: cartão de visita, forma excelsa de apresentação, promete altas vantagens ao comprador”. (PRAVAZ, 1981, p. 89). É na relação sexual e na reprodução que o corpo da mulher impõe seu registro específico, que pode ser representado como instrumento passivo ou lugar de contestação.

O quarto número doze, intitulado “a passagem”, traz a figura da mulher como um ser mitológico. Ela aparece representada pela metáfora da figura da morte:

Tenho as pernas cansadas e a pele enrugada. Morro. Não morro mais. Ela vem pesada e cruel. Vestidos de cetim, perfume, aragem. E seu cheiro passa perto e forte. Mas, sempre me esquivei porque me ensinaram que devo respeitar uma dama mais velha. Porque sempre soube de sua face horrenda sob o véu preto. Vou e volto... Eu sei que ela me espia. (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 61-62)

A mitologia grega atribui à *velha* das *Parcas* a missão de cortar o fio da vida quando soa a hora inscrita no *Livro do Destino*. As três irmãs são apresentadas na obra como velhas e com um aspecto severo. Atropos, a mais *velha*, aquela que não pode ser evitada, veste roupas negras e lúgubres, representando a personificação da morte. A representação feminina que emerge do quarto doze traduz uma inversão dos papéis preestabelecidos de dominação, em que a existência do ser masculino torna-se dependente da escolha feminina metaforizada como a morte. É ela a responsável pelo destino do homem, por manter sua trajetória ou pôr-lhe um ponto final.

Outra imagem feminina recorrente na estalagem é a da mulher barbada, sendo citada no início da narrativa pelo estalajadeiro com quem se casa: “Dormi com homens, casei com a mulher barbada e fugi com o circo” (DEBÉRTOLIS, 2006, p. 16). A barba é normalmente considerada uma característica secundária masculina, portanto, a mulher barbada pode ser representada simbolicamente como uma manifestação contrária aos padrões de feminilidade vigente, que acomoda os indivíduos nos modelos preestabelecidos e que define, também, quem possui voz e vez na sociedade.

As personagens femininas da narrativa são representadas, em sua maioria, a partir do ponto de vista masculino, e ora são idealizadas, ora posicionadas de uma forma subalterna, como objeto da dominação masculina. O que chama atenção é que, além de não possibilitar um maior acesso à descrição das personagens, a obra de Debértolis tem um aspecto que a diferencia dos demais textos analisados, que é o de apresentar narradores majoritariamente masculinos, dando voz somente a uma narradora. Por outro lado, tais narradores masculinos são os que se apresentam mais frágeis, com mais inquietações, ao contrário da narradora, que se revela mais objetiva em suas convicções.

A obra de Debértolis evidencia um discurso de representação da sociedade contemporânea dotado de identidades flutuantes, conforme Bauman (2005). A autora demonstra que as representações das personagens - tanto masculinas como femininas - na sociedade pós-moderna não são estanques como o eram no Iluminismo, mas representam a terceira concepção de identidade descrita por Hall (2006), que é a do sujeito fragmentado, que não possui uma identidade fixa, estável ou permanente.

Sendo assim, a determinação de papéis predeterminados acaba sendo desconstruída. Cumpre salientar também o pensamento de Compagnon (2003) que é o da importância de observar a representação como um princípio ideológico, de verificar como são refletidas as perspectivas sociais em um meio e época específicos. Sendo assim, embora as narrativas de autoria feminina, inclusive da literatura paranaense como demonstraram os resultados quantitativos da pesquisa, apresentem uma maior proporção de protagonistas mulheres, o romance analisado aponta para a compreensão de que o homem ainda se encontra no centro do discurso na sociedade contemporânea.

4.3 Bebéti do Amaral Gurgel e a escrita feminista

Verbete no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*, por Nelly Novaes Coelho (2002), Elisabeth Mader Do Amaral Gurgel, ou Bebéti do Amaral Gurgel, como é conhecida, nasceu em Curitiba/Paraná no ano de 1954. Além de escritora, é também jornalista, tradutora e professora de inglês e português para estrangeiros. Atualmente reside no Brasil, mas já morou durante um longo período na Europa (Alemanha, Holanda e Inglaterra), onde trabalhou para revistas literárias estrangeiras e jornais brasileiros. Entre suas publicações estão matérias, contos, poemas e romances presentes tanto no Brasil como no exterior. Seus livros são voltados tanto para leitores adultos como para o público infanto-juvenil, abordando, entre outros temas, a problemática feminina e a sexualidade contemporânea. É muito comum encontrar em suas obras características homoeróticas, suas protagonistas na maioria das vezes são homossexuais.

Na década de 90, mais precisamente no ano de 1991, Bebéti inaugurou na cidade de Curitiba a primeira livraria feminista do Brasil, dando-lhe um nome bastante simbólico: *Lilith*. Entre diversas interpretações está a da cabala, em que Lilith é referida como a primeira mulher de Adão, sendo, ademais, acusada na passagem (Patai 81: 455f) de ser a serpente que levou Eva a comer o fruto proibido. O Antigo Testamento, por sua vez, a descreve como o demônio feminino da mitologia babilônica que vivia em lugares desertos.

Lilith é um nome muito conhecido no movimento feminista, e este busca resgatar, justamente, a personagem, repudiada pela Igreja, que se recusou a deitar-se embaixo de Adão por não querer nada que fosse embaixo, mas sim, ao lado, buscando a igualdade de gênero. Por recusar a situação de inferior, do domínio do homem sobre ela, é que decide abandonar o Éden. Por isso é que na Modernidade seu nome está ligado ao da primeira mulher a rebelar-se contra o sistema patriarcal.

A decisão de Bebéti de abrir uma livraria feminista no país deve-se ao fato de a escritora ter vivido durante muitos anos na Europa, lugar em que era comum a existência de livrarias feministas, enquanto até então não havia nenhuma no Brasil. A esse respeito, a escritora considera importante a mulher ter um espaço em que ela sinta a vontade de conversar sobre a gravidez, menstruação, homossexualidade,

temas que nas outras livrarias são pouco exploradas. “Então quando as mulheres vinham na minha livraria eu queria que elas se sentissem em casa. Esse que era o *feeling*, esse que era o objetivo”. (*Mulheres de segunda*, junho/2011).

A livraria esteve com suas portas abertas durante dez anos. No primeiro ano a escritora explica que foi bastante aceita pelas mulheres, em contrapartida, não foi benquista pelo público masculino. Nas palavras de Bebéti: “os homens sempre faziam aquela brincadeira se era o clube da Luluzinha, se eles podiam entrar e às vezes eles entravam e eram um pouco agressivos”. (*Mulheres de segunda*, junho/2011). De fato, a sociedade curitibana mantém até hoje um caráter tradicional e deveras falocêntrico. Basta citar os *Cavaleiros da Boca Maldita*, reduto prioritariamente masculino localizado no centro da cidade.

Quanto à produção literária de Bebéti Gurgel destacam-se *O Diário Supersecreto de Carolina*; *Karolinin tajni dnevnik* pela Editora Odiseja, de Belgrado; *As Confusões da Duda e do Dudu* (Editora Brasiliense, 2010); *Pecados Safados* (Ed. Record/Rosa dos Tempos); *A Quem Interessar Possa* (Ed. Brasiliense); *As Aventuras da Duda e do Dudu*; *Em Nossas Adoráveis Famílias*, também editado pela Brasiliense. Além de outros livros, biografou Maria Bueno em *A Santa de Casa que Faz Milagre*.

4.3.1 Relações homoafetivas e preconceito social em *Pecados safados*

Pecados safados (1995) é um romance de Bebéti do Amaral Gurgel publicado sob o pseudônimo de Betti Brown. A pouca visibilidade dada às escritoras paranaenses reflete a impossibilidade de maiores informações a seu respeito. Por isso não se tem acesso ao motivo de este ser o único livro a apresentar-se como de Betti Brown. Importa salientar que na pesquisa coordenada pela Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin, *A Literatura de autoria feminina no Paraná*, somente uma outra escritora, além de Bebéti, vale-se de um pseudônimo; a romancista e poetisa Izair Tonato, que divulga suas obras como Paola Rhoden.

Eis o que relata Telles (2006, p. 431):

No início do século, foi comum escritoras adotarem um pseudônimo para encobrirem a identidade, para serem aceitas pelo público. Nas últimas décadas a adoção do pseudônimo passa a ter outra conotação, começa a ser usado como palavra de poder, marca de um batismo privado para o nascimento de um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem que assinala o surgimento da escritora. Até como um ícone do domínio da sensibilidade, da habilidade e talento.

Anteriormente o pseudônimo era utilizado por escritoras como meio de suas obras terem aceitação pública e assim poderem participar efetivamente de atividades literárias. Para elas tal uso evidenciava uma nova fase em suas trajetórias: o surgimento de um segundo eu. Não obstante, essa proposição não pode ser válida para justificar o fato de Bebéti do Amaral Gurgel ter utilizado o pseudônimo Betti Brown, pois a escritora não esconde sua homossexualidade e continua a escrever textos que levantam discussões a respeito das questões de gênero, inclusive em obras voltadas para o público infanto-juvenil, como em *As Confusões da Duda e do Dudu* (2010).

A narrativa apresenta dois irmãos gêmeos, uma menina e um menino que sempre aprontam confusões. Como se vestem e agem de forma semelhante, ninguém consegue distinguir um do outro. A obra volta-se para a discussão de uma educação não sexista, sem marcações de gênero. Exemplo disto são os brinquedos das personagens, como a flauta, a bola e a caixa mágica, que não são específicos do gênero feminino nem do masculino. Na fala da escritora: “nenhum ganha caminhãozinho ou boneca, porque eu não quero dirigir o futuro deles para o resto da vida” (*Mulheres de segunda*, junho/2011).

Os escritos de Bebéti do Amaral Gurgel expressam em seus enredos críticas aos padrões sociais estabelecidos que são postos a nu por personagens tidas como minorias. Sua obra é semelhante e ao mesmo tempo dicotômica em relação às outras produções de autoria feminina no Estado, pois aborda temas que não são discutidos pelas outras escritoras paranaenses, como faz em *Pecados safados* (1995), que traduz o tema da homossexualidade, revelando articulações entre gênero e sociedade.

Os resultados do projeto de pesquisa *A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea*²³ demonstraram que as personagens

²³ Essa pesquisa toma como ponto de partida o projeto anterior, *A Literatura de autoria feminina no Paraná*. Também sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin e com o apoio da Fundação

femininas homossexuais dos romances paranaenses posteriores a 1970 aparecem somente em quatro narrativas: *A queda para o alto* (1982), de Sandra Herzer; *A quem interessar possa* (1993) e *Pecados safados* (1995), de Bebéti do Amaral Gurgel; e *As virtudes do tempo* (2002), de Inês de O. Rodrigues Gonçalves. Este número é muito pequeno, tendo-se em vista que foram analisados 26 romances e 180 personagens (91 femininas e 89 masculinas). Os dados apresentados evidenciam que as escritoras preferem a abordagem de outros temas, como as relações amorosas heterossexuais e temas familiares. A representação de personagens homossexuais, negras²⁴ e dos demais indivíduos pertencentes à margem, vistas como “desqualificadas” pela sociedade, percorrem ainda um tímido trajeto.

Rose Marie Muraro, ao escrever o posfácio do romance, afirma:

Sou uma heterossexual assumida. Quando li *pecados safados* tive uma surpresa. Confesso que conhecia muito pouco da vida sexual das lésbicas brasileiras e por isso mesmo da condição de mulher. Logo eu, uma feminista inteiramente dedicada à luta contra a opressão! Sem falar que como editora já publiquei 1.500 livros e já li quase 10 mil originais durante a minha vida! O livro é genial, humorístico, incomum, engajado, e ao mesmo tempo profundo enquanto revela as articulações concretas entre gênero e a sociedade.

Sendo assim, o romance em questão faz referência à hipocrisia de uma sociedade em que os indivíduos têm aversão aos sujeitos que se relacionam com alguém do mesmo sexo e preconceito contra a cor da pele e situação econômica inferior.

Com a tradicional cidade de Curitiba como pano de fundo, a narrativa apresenta a protagonista/narradora Isabel inicialmente como uma aluna de colégio de freiras e, em sua fase adulta, como estudante de jornalismo. A época em que transcorre a história é a década de 1960, já em meio à ditadura militar no Brasil. A personagem descobre-se homossexual desde muito cedo, e aos poucos busca desvendar e compreender tal identificação.

Araucária, o projeto desenvolve um estudo acerca das personagens que compõem a prosa de ficção contemporânea (publicada a partir dos anos 1970), de autoria feminina, no Paraná. Além disso, promove a organização de um banco de dados a ser disponibilizado com vistas a pesquisas futuras mais específicas.

²⁴ Os resultados da pesquisa evidenciaram somente três (3,3%) personagens femininas negras nos romances de autoria feminina paranaense.

A análise se pauta em dois instantes da trajetória da protagonista: o da infância, período de descoberta da homossexualidade, das dúvidas do que é certo ou errado, do medo do pecado ocasionado pela forte influência da religião católica e do início da quebra de paradigmas sociais e desconstrução do pensamento de família ideal; e o da idade adulta da personagem, já como estudante universitária engajada nos movimentos sociais, assumindo-se como homossexual e enfrentando os preconceitos da sociedade.

A narrativa tem início com Isabel aos seus sete anos de idade. Já nas primeiras páginas do romance tem-se a descrição de sua família, pertencente à elite curitibana, que se volta para as aparências sociais e para o preconceito, principalmente contra pobres e negros. O pai é representado como um militar rico e dono de fazendas com plantações de erva-mate e café. Possui diversas amantes adolescentes, pois, segundo a protagonista, tinha receio de admitir a idade do seu próprio corpo e por isso precisava mostrar sua masculinidade para a geração mais nova. A mãe, por sua vez, é vista como uma dona de casa superficial, obcecada por compras e pela beleza, compreendendo que a mulher tinha a obrigação de parecer linda todos os dias. No mais, a narradora afirma que o importante para sua mãe era manter um casamento visível para a sociedade.

O colégio em que estudara era o *Sacré Coeur*, que aconselhava as alunas a terem como afilhados filhos recém-nascidos de pessoas consideradas pobres e que viviam perto da escola. A justificativa das freiras para que os estudantes ricos aceitassem era que tal feito seria uma forma de fazerem sacrifícios, “meio caminho andado até o céu” (BROWN, 1995, p.14). Isabel tinha três afilhados, todos meninos, pois para ela eram mais divertidos e espertos, ao contrário das meninas, que, para ela, gostavam somente de brincadeiras domésticas, como passar roupa ou cozinhar. Entre suas brincadeiras favoritas estavam revólveres, cordas, algemas e jogos de competição.

Sua avó Alzira, representante da cultura patriarcal, achava esquisita aquela preferência por tais brinquedos afirmando que Isabel deveria brincar com as outras meninas, como uma espécie de preparação para o dia em que viria a ser mãe: “Isso é muito sério. Isso não é normal, é fora da natureza. Meninas *têm que* brincar e gostar de bonecas” (BROWN, 1995, p. 24, grifo da autora). A família conduz a personagem a uma educação sexista, sendo moldada com a identidade que lhe caberia, futuramente, dentro da sociedade.

Em *o Segundo Sexo* (1980), Simone de Beauvoir apresenta a proposição de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, expondo tal pensamento com base na própria busca da mulher por sua afirmação identitária (biológico *versus* cultural). Alves e Pitanguy (1981, p.55) afirmam:

O “masculino” e o “feminino” são criações culturais e, como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas. Essa aprendizagem é um processo social. Aprendemos a ser homens e mulheres e a aceitar como “naturais” as relações de poder entre os sexos.

Verifica-se nisto que a distinção dos papéis que homens e mulheres exercem na sociedade se faz presente desde a infância, período em que meninos e meninas recebem tratamentos e cuidados distintos, marcando a diferença hierarquizada. Desde cedo a mulher aprende que para ser atraente é necessário procurar agradar, o que representa uma renúncia à sua própria autonomia. Ela é vista como o *outro* em relação ao “mesmo”, ou seja, o centro, a referência masculina, o que não ocorre com o homem. Os meninos são criados como sujeitos, enquanto às meninas é dado um tratamento que as objetifica. É o que expõe Simone de Beauvoir (1980) ao afirmar que “quanto mais a criança cresce, mais o universo se amplia e mais a superioridade masculina se afirma”. O aspecto da tradição e os costumes são o que dificulta sua independência.

A protagonista é moldada desde a infância por uma educação patriarcalista, que conduz a mulher a um papel passivo e secundário na sociedade. Tal ideologia é transmitida principalmente pelas mulheres de sua família, que reproduzem tais preceitos. Para sua avó, Isabel deveria brincar com bonecas a fim de despertar o “milagre biológico”. Durante muito tempo a diferença entre homem e mulher foi considerada um fator biológico. A superioridade masculina diante do ser feminino foi pensada como natural, embora não o seja; na verdade, é imposta à mulher por seus educadores e pela sociedade. A mãe da protagonista, por sua vez, queria que sua filha estivesse sempre bonita e que desfilasse com objetos caros.

A representação feminina considerada ideal pela família da protagonista e pela sociedade curitibana da época é cerceada por estereótipos como o de mãe, esposa e brincadeiras de menina. De acordo com Homi K. Bhabha (1998), o estereótipo, ao ser concebido como uma forma fixa de representação, evidencia

uma falsa expressão da realidade, principalmente se entender que o meio social evidencia diferentes identidades atuando ao mesmo tempo.

Já o ensinamento proferido pela figura paterna voltava-se para a reprodução de valores preconceituosos. Ele dizia para sua filha que as pessoas eram pobres porque eram preguiçosas e que os negros não poderiam ser ricos, pois a classe social é marcada pela cor da pele. Para ser rico deveria ser uma pessoa que tivesse a pele branca. No entanto, seu pai escondia de todos uma espécie de segredo que envolvia sua ancestralidade: seu bisavô era negro. Durante os jantares sociais que promovia em sua casa, colocava fotos de pessoas compradas na Alemanha em cima do piano como se fossem seus ancestrais. Sentia vergonha e por isso fazia de tudo para que ninguém descobrisse hábitos seus como passar produtos para que seu cabelo ficasse sempre liso e tomar banho de banheira com leite a fim de clarear sua pele. A representação do pai caminha no sentido de negação de sua identidade afrodescendente. Ele renuncia sua origem, sente vergonha, atuando como reprodução do pensamento colonial que visava à hegemonia branca. Seu pensamento a remete a uma ideia binária entre o ser branco, visto como superior (cabelo liso), e o negro, visto como inferior (cabelo duro). Tal binarismo atua de modo a reforçar a diferença e essas características denotam uma conotação positiva para o branco e negativa para o negro. Diante disso vale destacar que mesmo nas sociedades pós-coloniais o colonizador e o colonizado mantiveram-se presos a posições hierárquicas em que o sujeito oprimido encontrava-se em uma posição de inferioridade diante da superioridade do grupo dominante. Isso pode ser evidenciado, principalmente, nas sociedades mais conservadoras e tradicionais, como é o caso da cidade de Curitiba, cenário da narrativa.

Isabel passou a não concordar mais com as atitudes de seus pais, que ela não considerava corretas. Ela tinha uma babá negra, chamada Maria Rita, que, diferentemente de seu pai, assume sua negritude, sua identidade de mulher negra, preferindo ser chamada pela menina como mãe preta. Apesar de pertencer a uma sociedade marcada por preconceitos em relação ao contexto social, racial e sexual, a babá da protagonista afirma sua identidade de mulher negra brasileira sem se sentir inferior aos padrões brancos.

De acordo com Hall (2006, p. 13), a identidade é definida através de uma “celebração móvel” e se dá, então, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas

culturais que nos rodeiam”. Completa o teórico que a identidade “é definida historicamente, e não biologicamente”, e na personagem babá, o que se verifica é uma tentativa de subverter o contexto histórico, na tentativa de rechaçar a condição a que foi submetida pela herança colonial.

Durante a narrativa a protagonista afirma que gostava mais de sua babá, que passava mais tempo com ela do que seus próprios pais, mas que não poderia admitir isto para eles. Já nesse período Isabel se descobre homossexual, e aqui nota-se a identificação da protagonista com outra personagem, apesar de não se sentir inferior pela cor de sua pele, ainda representa a margem, a alteridade social. Esse quadro evidencia que a menina preferia a companhia de outra personagem que também é discriminada pela sociedade tradicional. Quando a babá lhe demonstra que sente orgulho de sua identidade negra, sem se intimidar com a barragem social existente pela questão da cor de sua pele, a “mãe preta” passa a agir como uma espécie de exemplo para a protagonista assumir também sua identidade, no caso, sua homossexualidade.

Além de rejeitar o modo de agir de seus pais, a não aceitação das convenções pela personagem feminina também se dá na esfera religiosa. A personagem critica a todo o momento as escolas de freiras em que estudara, principalmente o *Sacré Coeur*, cujas normas eram mais rígidas que as outras, como a missa obrigatória.

Denunciava ainda que “No Sacré Coeur tudo era pecado. Tudo. Deus era uma mistura de amor e punição. (...) As freiras diziam que Deus montava armadilhas para as crianças que não se comportavam bem” (BROWN, 1995, p. 38). Além do receio de cometer pecado, o maior medo da personagem era o de receber o chamado de Deus para a consagração à vida religiosa. Não queria ser freira e por isso rezava sempre pedindo que Deus não a escolhesse. Como bem esclarece Trindade (1996, p. 46) a respeito do programa de ensino nas instituições católicas paranaenses,

O ensino nas escolas católicas femininas, atrelado embora aos programas oficiais, reveste-se de uma pregação sutil e contínua, que ultrapassa o mero horário das aulas de catecismo e estende-se pelo período diário em palestras de cunho moral, em conversas “intimistas” e na prática repetitiva dos atos cotidianos da vivência cristã.

Nesse caso a arte imita a vida. A realidade extraliterária paranaense é representada também no romance como uma forma de legitimar o discurso.

É ainda como aluna do *Sacré Coeur* que vivencia um fato que muda toda a sua concepção de vida. Nessa época a protagonista já gostava de meninas, mas ainda não sabia explicar o que era esse sentimento. Isabel ficara cheia de dúvidas e perplexa ao saber por uma colega de classe que duas alunas do colégio haviam sido expulsas por terem se beijado. Eis como fala a personagem: “não sabia que duas meninas podiam se beijar na boca. Sabia que eu gostava delas, mas não sabia que talvez pudesse, que podia...” (BROWN, 1995, p. 42). Tinha a curiosidade de saber como era a sensação, quem iniciou o beijo. Sendo assim, começou a pensar na possibilidade de se tornar amiga de Rosane, uma das alunas expulsas, buscando nela uma compreensão e identificação dos sentimentos. Para seu infortúnio, a menina havia se mudado para outro país, deixando a personagem com o pressentimento de que havia se apaixonado pela primeira vez.

Aos nove anos passara a estudar no colégio *Sion*, que apresentava menos regras que a instituição anterior. Já se poderiam ver alunas fumando e usando maquiagens. Isabel ainda escondia sua atração por mulheres, fingia gostar de meninos, pois temia ser vista como diferente: “ninguém sabia da minha paixão pela Rita. Oficialmente eu era apaixonada pelo José Ricardo, como todo mundo” (BROWN, 1995, p. 55). Desde a infância a personagem protagonista apresentava atitudes diferenciadas do papel estabelecido para a mulher, rasurando a imagem do que é tido como especificamente feminino e redimensionando o gênero. Ao se assumir como homossexual e transitar pelos papéis masculino e feminino, acaba transgredindo o paradigma do ser feminino falocêntrico heterossexual.

Em sua sala de aula havia duas alunas, Marilene e Sílvia, que sempre eram vistas juntas. Isabel descobre que as meninas, na verdade, eram lésbicas. O termo era novo para a personagem, que procurava saber por uma colega o que a palavra significava. Tentou, assim, se aproximar das alunas por achar que também era lésbica, mas isso ainda permanecia escondido dos demais. Em um determinado dia Isabel se aproximou de Marilene dizendo que gostaria de sua amiga dela e de Sílvia. Começava então uma amizade que se assemelha à relação que a protagonista tem com sua babá, que é a da identificação.

Marilene afirmava que as três formavam um time por serem diferentes das outras. Aos onze anos, Isabel e as duas meninas já fumavam, falavam palavrões,

pois, segundo a protagonista, queriam que as pessoas as vissem propositadamente desagradáveis. Marilene e Sílvia formavam um casal e Isabel sentia que deveria encontrar o seu. Teve então com Joana o seu primeiro beijo e sua primeira namorada, desafiando a *doxa* patriarcal; mas a educação católica e o medo do pecado ainda a assolavam, e ela se questionava se seria castigada por Deus.

Aos quinze anos fora expulsa do *Sion* por mau comportamento e matriculada em um outro colégio chamado *Sagrado coração* (do qual mais tarde seria expulsa novamente pelo mesmo motivo), dessa vez para estudantes de classe média. Nessa fase Isabel já não tinha dúvidas sobre sua homossexualidade, mas ainda a mantinha escondida, por entender que vivia em uma sociedade preconceituosa. Observa-se, assim, que o sujeito homossexual continua a ser indeterminado, por apresentar uma identidade controversa, plural e oculta ao mesmo tempo, já que não lhe é permitido mostrar-se inteiramente, incumbindo-lhe uma existência muitas vezes secreta ou condicionada a um discurso de punição.

Isabel ficou entusiasmada ao receber um convite para uma festa somente para homossexuais de Curitiba. Pela primeira vez ela estaria em um lugar sem precisar esconder quem era. Conheceu ali a professora universitária Teresa, por quem se apaixonou e com a qual passou a ter uma relação amorosa, afirmando de vez sua identidade homossexual e deixando completamente de se relacionar com o sexo oposto.

Em um determinado dia são convidadas para conhecer o casal de lésbicas mais antigo de Curitiba, Clélia e Regina, juntas havia mais de vinte anos. Clélia alerta Isabel sobre o preconceito social da época, sobre os problemas que isso ocasionaria. Ela diz:

Vocês vão precisar de muita coragem para entrar nesta vida clandestina. É um ato político. É revolucionário. As pessoas já aceitam relacionamentos com diferenças de classes sociais e até de raças. Mas com o mesmo sexo ainda não. Além disso a igreja católica é ainda poderosa no Brasil e isso é um pecado sem perdão. *Tentação do diabo* (BROWN, 1995, p. 100).

Portanto, embora estivesse vivendo em desconformidade com os padrões sociais, Isabel não se sentia culpada, mas sim, feliz, conquanto continuasse vivendo escondida.

Nesse momento, faz-se necessário o conceito de performance descrito por Judith Butler. Para a autora, tanto sexo como gênero são construídos, uma vez que

o modo como o gênero é concebido determina a forma como se concebe o sexo. Sendo assim, ela questiona: “existe um gênero que preexiste à sua regulação, ou o caso é que, ao ser sujeito à regulação, o sujeito do gênero emerge, produzido na e através daquela forma particular de sujeição? A sujeição não é o processo pelo qual as regulações produzem o gênero?” (BUTLER, 2004, p. 41)²⁵. Como se pode observar, Butler discute especificamente a questão do gênero.

A performance de gênero pode desnudar alguns dos mecanismos pelos quais a ideologia patriarcal se instala, se consolida e adquire um aspecto natural. Butler expõe que o ato de ser submetido à norma, sendo ela arbitrária e opressora, é o que produz o indivíduo. É o que ela considera como operação performática, já que esse ato criaria e submeteria o indivíduo enquanto parte integrante de determinado gênero. Sendo assim,

“uma norma opera dentro das práticas sociais como o modelo implícito de normalização. Embora uma norma possa ser se arável analiticamente das práticas nas quais está embutida, ela pode também provar ser recalcitrante a qualquer esforço para descontextualizar sua operação” (BUTLER, 2004, p. 41)²⁶.

A norma, portanto, representa aquilo que condensa os princípios aos quais o indivíduo deve se submeter para ser inserido em um meio social e ser aceito por ele. Nesse estado de coisas é importante observar que a personagem Isabel lida a todo instante com essas questões. Para ser aceita na sociedade em que vive, precisa esconder de todos sua homossexualidade.

Aos dezenove anos a protagonista passa no vestibular para Comunicação Social, jornalismo. Nesse período ela se engaja com movimentos sociais e passa a acreditar que a Igreja era alienada e mercenária. Para ela, a universidade era o lugar em que poderia mostrar seu descontentamento com o mundo. Para o descontentamento de sua mãe, Isabel se vestia cada vez mais de uma forma masculinizada, mas, como a própria narradora considera, havia dessa vez uma razão ideológica.

²⁵ “is there a gender that preexists its regulation, or is it the case that, in being subject to regulation, the gendered subject emerges, produced in and through that particular form of subjection? Is subjection not the process by which regulations produce gender?”

²⁶ “a norm operates within social practices as the implicit standard of normalization. Although a norm may be analytically separable from the practices in which it is embedded, it may also prove to be recalcitrant to any effort to decontextualize its operation”.

Para a protagonista, a cidade de Curitiba era provinciana e extremamente conservadora, não aceitando a autenticidade. Ademais, havia um determinado padrão no comportamento de seus habitantes que permitia perceber quem era ou não heterossexual: “Em Curitiba eram (sic) comum ver mulheres andando de braços dados ou abraçadas nas ruas. Eram sempre mulheres heterossexuais. As lésbicas, ao contrário, faziam questão de manter uma enorme distância entre elas para disfarçar” (BROWN, 1995, p. 121). Isabel e Teresa nunca andavam próximas.

A narradora destaca que havia diferentes tipos de lésbicas. Um deles era o das masculinizadas, que não usavam maquiagem e gostavam de ser confundidas como homens; não eram feministas nem tinham consciência política e representavam o viés heterossexual de uma homossexual, por se identificarem com o universo masculino. Outro era o das andróginas, que exibiam uma visão mais politizada e poderiam se vestir tanto com características masculinas como femininas; um terceiro tipo era o das ultrafemininas, que usavam cabelos longos e muita maquiagem, e por fim, o das socialmente heterossexuais: mulheres heterossexuais casadas que tinham amantes mulheres. Isabel não conseguia se classificar em nenhuma das categorias, por entender que tinha um lado cor-de-rosa político e outro azul sexual.

Isabel termina seu namoro com Teresa, passando a conhecer e se relacionar com outras mulheres lésbicas e a ir ao *Incógnito*, lugar frequentado por lésbicas e gays. Nessa época a protagonista ressalta que já se poderia ver um número maior de homossexuais em Curitiba e que, com o passar do tempo, não havia mais os papéis oficiais de masculinizada, feminina e neutra. Passado algum tempo, reencontra Teresa no *Incógnito* e reatam o romance.

A personagem feminina aqui analisada atua como paradigma para se pensar a respeito da complexidade da diferença entre nascer mulher e se tornar mulher. Torna-se mulher por causa de determinada cultura, e reconhecer a mulher como sinônimo de sensibilidade e fraqueza exhibe um modo de representação que não constitui sua identidade, mas um arquétipo social. A partir da relação entre os sexos, foi construída uma hierarquia entre homem e mulher, que consiste em ser mais masculino o homem e mais feminina a mulher, o que é desconstruído ao se averiguar a constituição social do gênero e do sexo.

A representação da sexualidade feminina lésbica rompe com as relações dominantes de gênero por colocar-se em contraposição a um discurso hegemônico

que situa o homem como sujeito e a mulher como objeto do desejo masculino. Assim, a discussão a respeito da homossexualidade - no caso, a feminina - em obras de escritoras paranaenses e também das demais brasileiras, não só representa uma dimensão importante da sexualidade feminina, mas também expõe e questiona o preconceito social vigente.

4.4 Afinal, que representações são essas?

Em relação à representação da mulher, Schwantes (2006) considera que as mudanças das convenções literárias são mais perceptíveis quando a obra apresenta uma narradora homodiegética. Tomando como parâmetro o pensamento de Joanne S. Frye, a pesquisadora explica que o narrador feminino é subversivo já que é a mulher que está narrando ao invés de ser narrada. Há, dessa forma, uma relação direta entre personagem e enredo.

Sendo assim, “em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos ‘textos da feminilidade’, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas” (SCHWANTES, 2006, p. 8). Por outro lado, a narradora homodiegética elabora um ambiente necessário para o desenvolvimento de um enredo diferente para as protagonistas. Ao fazer isso, amplia-se as possibilidades de representação do feminino e fornece para uma protagonista a possibilidade de um enredo e trajetória distintos dos canonizados pela sociedade patriarcal, é o “re-plotment”, nos termos de Frye (1986 apud SCHWANTES, 2006).

O predomínio de narradoras homodiegéticas também ocorre nos textos de autoria feminina paranaense. Nos quatro livros analisados há a presença de narradoras que expõem suas próprias histórias. Em *Solidão calcinada* (2007) é a personagem Bárbara Piccoli que narra sua trajetória e a das gerações de mulheres precedentes a ela. Já em *Constelação de ossos* (2010), Lynx Maria é quem revela ao leitor seu anseio pela busca da própria identidade; *A estalagem das almas* (2006) se distingue dos demais romances por evidenciar, também, narradores masculinos; e, por último, *Pecados safados* (1995) traz uma narradora imbuída da missão de narrar as suas vicissitudes de mulher homossexual. Além disso, os resultados da análise quantitativa das personagens demonstraram, também, que à mulher é dado o direito à voz na narrativa; é a personagem feminina quem mais se expressa e se faz ouvir.

Um dos sentidos do conceito de representação encontra-se no ato de falar em nome de outro que não possui acesso à voz. Ao verificar tal questão na produção de autoria feminina paranaense, é preciso levar em conta que ao representar a mulher,

a escritora transfere para o texto literário sua perspectiva social. Portanto, ao representar a personagem feminina como narradora, a escritora traz a mulher para o centro do discurso, operando uma importante subversão aos textos literários canônicos, cujos narradores são predominantemente do sexo masculino.

Além do direito à voz, a personagem feminina dos romances das escritoras paranaenses contemporâneas está inserida no mercado de trabalho. Diferente da pesquisa de Dalcastagnè (2005), cujos resultados apontaram para personagens alocadas na esfera doméstica, confinadas à tarefa de mãe e à ocupação da família.

Essa pesquisa destacou que a figura da mulher assume papéis ativos no meio social, construindo sua identidade fora do espaço restrito ao particular, ao fechado e ao limitado. Nos romances analisados, as personagens femininas rompem com os padrões de comportamento de outrora, são mais liberadas dos condicionamentos sociais e realizam suas vontades e desejos mesmo que de uma forma efêmera.

Isso se torna visível nos romances *solidão calcinada* (2007), em que a protagonista Bárbara Piccoli é uma jornalista em ascensão e, em *Pecados safados* (1995), em que a personagem Isabel é uma estudante universitária. Importa salientar que mesmo quando exerce funções secundárias na sociedade, a personagem feminina busca mudar essa situação, como em *Constelação de ossos* (2010) em que Lynx abandona a prostituição e passa a buscar uma identidade de sujeito e na *estalagem das almas*, cujas personagens femininas não se deixam guiar pela figura masculina, são elas que determinam suas trajetórias.

Outra característica refere-se a variável faixa etária. Pode-se afirmar que a personagem feminina é jovem ou adulta, sendo poucas as personagens que estão inseridas entre a infância e a adolescências. Outro fato que chama a atenção é o das múltiplas idades, marcando a preocupação da escritora paranaense em representar suas personagens em diversas fases da vida, desde a infância até a velhice.

A orientação sexual da personagem do romance de autoria feminina paranaense é heterossexual e prevalece a cor branca em detrimento às outras raças. O fato dos homossexuais e negros estarem inseridos nessas narrativas já representa um avanço, no entanto, ainda está longe de ser o ideal, já que ainda agem na contramão da realidade social. A narrativa de *Bebéti do Amaral Gurgel* se

distingue das demais por criticar as mazelas de uma sociedade preconceituosa, apresentando personagens protagonistas homossexuais.

No que se refere a quase inexistência de personagens negras, vale ressaltar a questão da própria ausência temática na narrativa brasileira contemporânea, marcando um dos traços dominantes da estrutura social brasileira (Cf. Dalcastagnè, 2005), reproduzido ao longo dos tempos e que segrega as personagens negras aos segmentos de menor renda, já que os resultados mostraram que todas exercem a função de empregadas domésticas.

Além dessas características, é possível traçar outros resultados convergentes e divergentes com a pesquisa de Dalcastagnè, como mostra o quadro a seguir:

Variáveis	Pesquisa: <i>A representação da mulher no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense</i>	Pesquisa: <i>A personagem do romance brasileiro contemporâneo</i>
Sexo da Personagem	Predomínio das personagens femininas	Predomínio das personagens masculinas
Posição na narrativa	Todas as personagens femininas são narradoras homodiegéticas; a maioria das personagens femininas são protagonistas.	Personagens femininas têm menos acesso à voz; menos presentes como protagonistas.
Ocupação/profissão da personagem	Personagem feminina inserida no mercado de trabalho.	Personagem feminina alocada na esfera doméstica.
Idade da personagem	Personagens femininas são jovens ou adultas; ou são representadas em diferentes fases da vida (múltiplas idades).	Personagens femininas são jovens ou adultas.

Orientação sexual da personagem	Heterossexual	Heterossexual
Cor	Branca	Branca
Estrato socioeconômico	Classe média ou pobre	Rica ou de classe média
Tipo de morte	Acidente ou assassinato	Acidente ou doença
Relações sociais	Personagem feminina: Relações amorosas e familiares	Personagem feminina: Relações amorosas e familiares
Época em que se situa a narrativa	Redemocratização (a partir de 1985)	Redemocratização (a partir de 1985)

Quadro 3 *Resultados convergentes e divergentes à pesquisa de Dalcastagnè (2005)*

Nesse aspecto, a condição feminina representada no romance de autoria feminina contemporâneo é sempre plural e se estabelece na tensão entre unidade e diferença, evidenciando a condição complexa observada na realidade, inerentes ao “ser mulher”. Variáveis como raça, classe, orientação sexual, entre outras, colaboram para estabelecer essa diferenciação nas posições sociais do ser feminino.

Ao estabelecer uma comparação entre os resultados quantitativos dos romances das escritoras paranaenses, bem como a análise dos romances escolhidos, cabe dizer que as personagens femininas exercem a função de sujeito, já que não aceitam mais a condição da margem. São personagens que buscam sua própria identidade, questionando o sistema patriarcal. Além disso, mesmo tendo como pano de fundo uma sociedade paranaense conservadora, são livres para vivenciarem suas escolhas. Como é o caso da personagem protagonista de *Pecados safados* (1995) que, mesmo diante de uma sociedade heterossexual e de valores patriarcais fortemente marcados, encontra forças para resistir e se assumir homossexual; ou como a personagem feminina de *Constelação de ossos* (2010) que luta para fazer parte do centro e ser reconhecida como indivíduo e não permanecer mais na alteridade.

Sendo assim, e tomando como parâmetro a personagem feminina que figura no romance brasileiro contemporâneo, como demonstra a pesquisa de Dalcastagnè (2005), fundamentalmente objetificadas, silenciadas e encarceradas no lar e nos afazeres domésticos, a imagem feminina que prevalece no romance de autoria feminina paranaense é justamente o oposto disso: as personagens femininas que aí transitam são subversivas, questionadoras, que procuram respostas para suas angústias e que, também, buscam a liberdade para assumirem sua própria identidade, mesmo inseridas em um meio social em que prevalecem os valores do senso comum, ditados pela ideologia patriarcal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada teve como objetivo analisar o modo como a personagem feminina é representada pela própria mulher em sua ficção, mais precisamente, as personagens que compõem o romance de autoria feminina paranaense. Para isso foram tomados como parâmetro o conceito de representação, termo-chave para se constatar qual é o perfil feminino legitimado a participar do texto literário de autoria feminina paranaense. Chartier (1990, p. 10) reconhece na representação o “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”. Tais representações, elaboradas a partir de ideologias vigentes na sociedade, não se abstêm de intencionalidade. Verificou-se, ademais, que a representação passou a ser relida pela teoria literária e se começou a valorizar o sentido e a interpretação desta realidade dada pelo escritor e pelo leitor de sua obra.

Durante um longo período da história a representação da mulher na literatura esteve vinculada a papéis secundários na trama, sendo os papéis principais destinados aos personagens masculinos. Como se constatou, na literatura canônica a mulher aparecia enfeixada por estereótipos que a conduziam ao silenciamento e à opressão. Na literatura romântica era representada ora como dotada de virtudes, ora como pecadora, e com o passar do tempo, ainda se viu encarcerada em diferentes categorias, como as de mãe, esposa e amante.

A literatura escrita por mulheres, por sua vez, age na contramão da ordem vigente ao desafiar o cânone, atuando de modo a dar voz à personagem feminina e a promover a desconstrução do patriarcado. Na literatura contemporânea, interesse desta pesquisa, tornou-se ainda mais evidente a já nítida presença de uma nova consciência feminina, marcada pelo interesse em relação às perspectivas sociais e às discussões que envolvem a busca pela identidade dos grupos representados em seu texto.

Tal questão pode ser vista também na produção de autoria feminina paranaense. Do mesmo modo que antes a literatura brasileira reproduziu os preceitos de uma sociedade patriarcal, a literatura no Paraná traz consigo as características de um estado de tradições provincianas, marcado pela hierarquia

masculina. A mulher na sociedade paranaense e até mesmo fora dela, era educada para o mundo interior, e a escritora tratou de reproduzir e também questionar tal contexto em sua obra, como é o caso das obras que foram analisadas no quarto capítulo.

Nos resultados obtidos por meio da pesquisa pode-se observar que a produção do romance de autoria feminina paranaense encontra-se em processo de solidificação, demonstrado através do crescimento das publicações ao longo das décadas, principalmente a partir de 1990.

Outro intuito deste estudo foi o de proporcionar visibilidade a essas escritoras paranaenses, ausentes tanto do cenário estadual como do nacional. No Paraná tem-se como a justificativa dessa “ausência” o obstáculo da questão editorial. As edições das obras literárias acabam por ser, em sua maioria, edições independentes, pois no Estado do Paraná existem apenas três editoras de certa expressão: Travessa dos editores, O Formigueiro e Lítero-Técnica – daí os romances analisados serem, na maioria, de editoras de outros estados, nos quais foram editadas treze obras.

No que tange às personagens, verificou-se, tanto na pesquisa da professora Regina Dalcastagnè (2005) como nos resultados obtidos neste estudo, que estas, em sua maioria, são brancas e da classe média. A ausência de personagens negras revela um dos aspectos dominantes da estrutura social brasileira perpetuados ao longo dos tempos.

Cabe discutir também que os resultados quantitativos desta pesquisa evidenciaram que a literatura paranaense ainda reflete os dogmas de uma sociedade hegemônica excludente e preconceituosa, pois a personagem negra é representada como pobre, exercendo a profissão de empregada doméstica.

Além da exclusão racial, há também a exclusão pela orientação sexual. Diferentemente das personagens negras, as personagens femininas homossexuais encontram-se inseridas em profissões que lhes permitem atuar como sujeitos, embora estas ainda sejam a minoria, aparecendo em somente quatro obras das vinte e seis analisadas.

Outro aspecto a ser considerado refere-se ao estrato social e à ocupação das personagens, em que se reafirma que o ser masculino ainda continua a atuar nas grandes esferas, reproduzindo os padrões patriarcais. Ressalta-se um dado que diverge da pesquisa de Dalcastagnè: quase todas as personagens femininas brancas e de classe média exercem papéis sociais tradicionais como mãe, esposa e

dona de casa, enquanto a produção de autoria feminina paranaense, mostra a maioria das personagens inseridas no mercado de trabalho e somente 23,3% delas dedicadas ao espaço doméstico.

A personagem feminina do romance paranaense possui voz. Um dos dados desta análise que atuam em conformidade com a pesquisa de Dalcastagnè acerca da personagem do romance contemporâneo é que as escritoras criam mais personagens femininas protagonistas e narradoras, conduzindo ao pensamento de que se trata de uma tentativa de fugir do estereótipo de romance feminino.

A análise das obras possibilitou a constatação de que no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense, a representação da mulher caminha no sentido de conseguir cada vez mais se expressar e se fazer ouvir. Embora algumas obras ainda apresentem personagens femininas voltadas para o conjunto das cenas domésticas, elas já podem ser vistas atuando ativamente em outras esferas da sociedade.

Além disso, os resultados obtidos demonstraram que a personagem feminina exerce uma função de destaque na narrativa, deixando de atuar como mera coadjuvante, posição que ocupava na literatura canônica, e passando a ser porta-voz de sua trajetória, como protagonista e/ou narradora. É o que se visualiza em *Solidão calcinada*, de Bárbara Lia. O romance é marcado pelo declínio da ideologia patriarcal, a qual se apresentava com menos intensidade em cada geração de mulheres da família Piccoli, devido às conquistas femininas. Percebe-se, assim, que as mulheres representadas no romance passaram de intimidadas a desafiadoras, no intuito de se posicionarem no centro da cena, e não mais à margem.

Já na construção da personagem de *Constelação de ossos*, apesar de carregar o peso de uma vivência sofrida de violação do corpo, Lynx buscava resgatar sua voz. Mesmo com características de diferença, aqui a mulher se apresenta em processo de conscientização.

Em *A estalagem das almas*, as personagens femininas são representadas, em sua maioria, a partir de um olhar masculino, sendo ora idealizadas, ora posicionadas de uma forma subalterna, como objeto da dominação masculina. Além de não possibilitar um maior acesso à descrição das personagens, averiguou-se que a narrativa apresenta, majoritariamente, narradores masculinos, dando voz somente a uma narradora; porém esses narradores masculinos são os que se apresentam

mais frágeis, com mais inquietações, ao contrário da narradora, que se revela mais objetiva em suas convicções.

Por fim, em *pecados safados* a abordagem da homoafetividade ocorre de modo bastante natural, uma vez que o intuito era, através da representação de uma personagem que se descobre homossexual, representar todo um grupo. O cenário paranaense, o da Curitiba conservadora, mostra-se como um meio opressor e preconceituoso. A tentativa de evidenciar a representação da sexualidade feminina lésbica rompe com as relações dominantes de gênero por colocar-se em contraposição ao discurso hegemônico masculino. O debate acerca da homossexualidade - no caso, a feminina - em obras de escritoras paranaenses e também das demais brasileiras não só representa uma dimensão importante da sexualidade feminina, mas também expõe e questiona o preconceito social vigente, que na narrativa se constatou no cenário paranaense.

Neste contexto, a literatura de autoria feminina contemporânea paranaense passou a representar a mulher sob uma ótica distinta daquela que permeava a literatura tradicional, propondo um questionamento da condição de subjugada da mulher e promovendo discussões a respeito da dominação masculina. Sendo assim, predomina a representação de personagens femininas libertas das amarras patriarcalistas ou que lutam pelo direito de serem elas mesmas, de poderem expressar opiniões.

Com base nos dados apresentados e na interpretação realizada se pode afirmar que a produção literária de autoria feminina no Paraná ainda se encontra em processo de afirmação, e isso se torna evidente pelo número de obras publicadas. Por outro lado, os dados indicam que, mesmo com o reduzido número total de obras catalogadas, é possível constatar que o espaço de circulação dessas publicações encontra-se ligado aos centros econômico e político, o que evidencia o elevado número de produções com edição independente, ficando assim demonstrada a grande dificuldade de publicar obras de autoria feminina.

Tal dificuldade está atrelada tanto aos embates de gênero quanto à distância do centro curitibano em relação aos outros grandes centros, que possuem números expressivos de editoras. Mesmo com as dificuldades de publicação, a tradição literária feminina paranaense mostra-se crescente, o que implica um impulso para as próximas gerações de escritoras; e no que se refere aos romances, isto é esperado, em face do aumento de publicações nas últimas duas décadas.

A visibilidade dada a essas escritoras e suas respectivas produções contribui para a consolidação e ampliação de uma tradição feminina, assim como para a possibilidade de acesso a outras obras e outros escritores que permaneceram à margem do seletivo grupo apontado como expressão literária.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Os conceitos de literatura e literariedade. In: *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988. pp. 1-42.

ALENCAR, José de. *Senhora, perfil de mulher*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1974.

_____. *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica, 2).

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. *O Cânone ocidental: Os livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BROWN, Betti. *Pecados safados*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1995.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Undoing gender*. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2004.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O desafio ao Cânone: consciência histórica versus discurso em crise*. In: *Desafiando o Cânone - aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CUNHA, Helena Parente. *As doze cores do vermelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 20. Brasília, 2002, pp. 33-77.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

_____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2005.

_____. Vozes nas sombras: Representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: *Ver e imaginar o outro: Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 78-107.

DEBÉRTOLIS, Karen; MAGALHÃES, Fernanda. *A Estalagem das Almas*. Curitiba: Travessa dos editores, 2006.

DÉCIO, JOÃO. *Retorno ao romance eterno: Dom Casmurro de Machado de Assis e outros ensaios*. Blumenau: Ed. Da FURB, 1999.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e Literatura no Brasil*. In: Estudos avançados, vol. 17, n.º 49. São Paulo, set-dez, 2003. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/361.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Depois da teoria: Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 2 edição. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FISCHER, Izaura Rufino; MARQUES, Fernanda. *Gênero e exclusão social*. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/tpd/113.html>>. Acesso em: 8 mai. 2011.

FONSECA, Didi. *Êle*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

FUNCK, Susana Bornéo. "Da questão da mulher à questão do gênero" In: FUNCK, Susana Bornéo. (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Editora Universitária/EdUFSC, 1994.

_____. "Situação crítica: a teoria feminista na virada do século". Em Stevens, Cristina (org). *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n°. 12, ano 11. Brasília, 2002.

GOMES, Carlos Magno. *A artista e a sociedade no romance de autoria feminina*. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Ilhéus. ANAIS do II Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura. ILHÉUS: EDITUS, 2007. v. 1. p. 1-8. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/CARLOS%20MAGNO%20SANTOS%20GOMES.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

GURGEL, Bebeti do Amaral. *Entrevista*. Mulheres de segunda, julho/2011.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HAMBURGUER, Kate. *La Logica De La Literatura*. Madri: Ed. VISOR, 1995.

JEHA, Julio. *Mimese e Mundos possíveis*. Signótica, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 79-90, jan./dez., 1993.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: Hollanda, H.B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIA, Bárbara. *Solidão Calcinada*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2007.

_____. *Constelação de ossos*. Porto Alegre: Vidrágua, 2010.

_____. *Entrevista*: Bárbara Lia por Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_abril.htm>. Acesso em: 12 jun. 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIVISKI, Izabel. *Sobre Solidão Calcínada*. Disponível em: <<http://solidaocalcinada.blogspot.com/2009/07/escrita-de-mulheres-izabel-liviski.html>>. Acesso em: 5 nov.2010.

LOBO, Luiza. *A literatura feminina na América Latina*. Revista Brasil de Literatura. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres roseanas: percursos pelo Grande Sertão: Veredas*. Florianópolis: EDUFSC; Itajaí: Ed. da Univali, 2004. Disponível em: <<http://www.mulheresroseanas.com.br>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

PRAVAZ, Susana. *Três estilos de mulher: A doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís, org. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

SAFFIOTI, H.I.B. *Rearticulando gênero e classe social*. In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.) *Uma Questão de gênero*. São Paulo ; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SAYÃO, Débora Thomé. *Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu*. In: *Revista Perspectiva*, v.21 n.01, jan/jun 2003. Editora da UFSC: NUP/CED. Florianópolis.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SCHWANTES, Cíntia. *Dilemas da representação feminina*. OPSIS (UFG), Catalão. v. 6, p. 07-19, 2006. Disponível em: <<http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/arqpdf/OPSIS2006.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: UNICENTRO, 2008.

_____. *Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário*. Guairaçá, Guarapuava, n. 25 , p. 81-102, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: Rocco. 1978.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. *Clotildes e Marias: mulheres em Curitiba na primeira república*. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

_____. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225>. Acesso em: 20 dez. 2011.

WOELLNER, A. *A voz da mulher na literatura, Revista de Literatura, História e Memória. Narrativas da memória: o discurso feminino*. V. 3, n. 3 (2007). Cascavel, Unioeste, 2007.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T.T. *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2004.

ANEXOS

ANEXO A - Tabela para implantação dos dados do *corpus*

AUTORA

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

SOBRENOME, Nome. *Título*. Cidade: Editora, ano.

SÍNTESE

--

DESCRIÇÃO DO LIVRO:

GERAL

Autor	Título	Gênero	Editora Gráfica	Nº de páginas	Edição/ Volume

DADOS DA CAPA

Autor	Imagem	Gênero/Técnica	Orelha	Contracapa

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Introdução	Epígrafe	Sumário	Pg. Inicial	Pg. Final

Outras obras do autor	Filiação a grupos culturais	Outras informações

BIOGRAFIA DO AUTOR

--

FORTUNA CRÍTICA

--

ANEXO B - Ficha sobre os romances de autoria feminina paranaense
Dados sobre as autoras, as obras e personagens

DADOS DA AUTORA

1.Nome da autora:_____

2.Profissão da autora:

1.Jornalista

2. Tradutora

3. Professora Universitária

4. Escritora

5. Roteirista

3. Se Outros, defina:_____

4.Cidade da autora (radicada):_____

5.Biografia:_____

6. Filiação a grupos culturais:_____

7. Outras Informações:_____

8. Fortuna Crítica:_____

DADOS DA OBRA

9. Título da obra:_____

10. Ano de publicação:_____

11. Volume da edição:_____

12. Idade da autora ao publicar:

1. Menos de 30 anos

2. De 30 a 39 anos

3. De 40 a 49 anos

4. De 50 a 59 anos

5. 80 anos ou mais

13. Nome da Editora ou Órgão público: _____

14. Cidade da Editora ou Órgão público: _____

15. Caráter da Editora:

1. Editora comercial paranaense

2. Editora comercial de outros Estados

3. Órgão público paranaense

4. Órgão público de outros Estados

16. Número de páginas da obra: _____

17. Síntese da obra: _____

18. Aquisição da obra: _____

DADOS DA PERSONAGEM

19. Nome da personagem: _____

20. Sexo da Personagem:

1. Feminino

2. Masculino

3. Sem indícios

21. Posição na narrativa:

1. Protagonista

2. Narrador

3. Coadjuvante

4. Protagonista e narrador

5. Protagonista e coadjuvante

22. ocupação/profissão da personagem: _____

23. Idade da personagem:

1. infância

2. Adolescência

3. Juventude

4. Idade madura

5. Velhice

6. Múltiplas idades

7. Sem indícios

24. Orientação sexual da personagem:

1. Heterossexual

2. Homossexual

3. Bissexual

4. Assexuado

5. Ambígua/ indefinida

6. Não pertinente

7. Sem indícios

25. Cor da personagem:

1. Branca

2. Negra

3. Indígena

4. Caboclo (branco+índio)

5. Mulato (branco+ negro)

6. Cafuzo (índio + negro)

7. Parda

8. Oriental

9. Sem indícios

10. Não pertinente

26. Estrato socioeconômico da personagem:

1. Elite econômica

2. Classe média

3. Pobre

4. Miserável

5. Sem indícios

27. Se Outros, defina: _____

28. Tipo de morte da personagem:

1. Suicídio

2. Assassinato

3. Acidente

4. Morte natural

5. Doença

29. Se Outros, defina: _____

30. Relações sociais da personagem:

1. Relações profissionais

2. Relações de amizade

3. Relações de inimizade

4. Relações familiares

5. Relações amorosas

6. Sem relações

31 Se Outros, defina: _____

32. Época em que se situa a narrativa:

1. Pré-colonial (antes de 1500)

2. Colônia (1500 a 1822)

3. Império (1822 a 1889)

4. Primeira república (1889 a 1930)

5. Era de Vargas (1930 a 1945)

6. República de 1945 (1945 a 1964)

7. Ditadura militar (1964 a 1985)

8. Redemocratização (a partir de 1985)

9. Múltiplas épocas

10. Épocas incertas

11. Futuro

33. Se Outros, defina: _____

34. Observações: _____

ANEXO C - Relação dos romances analisados de autoria feminina paranaense pós 1970 – editoras comerciais e/ou órgãos públicos

ASSIS, Maria Paula Ramos de. *Quando florescem as azaléias*. Curitiba: Sagaz, 2004.

BROWN, Betti. *Pecados safados*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CARVALHO, Darcelinda Pereira de. *Rocha negra*. Londrina: Midiograf, 1997.

DEBÉRTOLIS, Karen. *A estalagem das almas*: Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

GAUZE, Eliane Somacal Marcondes. *A maldição*. Curitiba: Prottexto, 2007.

GONÇALVES, Inês de O. Rodrigues. *As virtudes do tempo*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

GURGEL, Bebéti do Amaral. *A quem interessar possa*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O diário supersecreto de Carolina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

HERZER, Sandra. *A queda para o alto*. Petrópolis: Vozes, 1982

LEMOS, Brunilda Reichmann. *Noves fora, três*. Curitiba: Editora da UFPR, 1983.

LEONARDOS, Stella. *Dias Pássaros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

LIA, Bárbara. *Solidão calcinada*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2007.

_____. *Constelação de ossos*. Porto Alegre: Vidrágua, 2010.

MENDES, Sulema. *A prisioneira da serra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

_____. *O amor e as pedras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

MESTRE, Raquel Macedo. *On Buonghvê, (o maioral que tudo vê)*: ficção e realidade na história da Fundação de Curitiba. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

_____. *Chá para a imperatriz*. Curitiba: Protexto, 2010.

PORTO, Atalá marques. *Triedro*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

RIBEIRO, Nalva. *Quando tudo se faz por amor*. São Paulo: EDICON, 1986.

ROCHA, Sylvia Pellegrino Freitas da. *A sacerdotisa*. Curitiba: Index News, 1998.

_____. *Alquimia e transformação*. São Paulo: Scortecci, 2001.

ROLNIK, Malka Lorber. *Os abismos - parte 1*. Curitiba: Montana, 1990.

ROMANOW, Maria Ligia. *A última idade*. Curitiba: JM editora, 2000.

RHODEN, Paola. *Caminhos sem volta*. São Paulo: Scortecci, 2007.

_____. *Dezessete anos*. São Paulo: Scortecci, 2008.

SOUZA, Iracelia Torres de Toledo e. *Uma trajetória*. São Paulo: Ateniense, 1996.