

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

LÍGIA DE AMORIM NEVES

**MULHERES QUE ESTÃO FAZENDO A NOVA LITERATURA BRASILEIRA:
PERSPECTIVAS DE RUPTURAS E CONTINUIDADES**

MARINGÁ – PR
2013

LÍGIA DE AMORIM NEVES

**MULHERES QUE ESTÃO FAZENDO A NOVA LITERATURA BRASILEIRA:
PERSPECTIVAS DE RUPTURAS E CONTINUIDADES**

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

Orientadora: Profª. Dra. Lúcia Osana Zolin

MARINGÁ
2013

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

N518m Neves, Lígia de Amorim
Mulheres que estão fazendo a nova literatura
brasileira : perspectivas de rupturas e
continuidades / Lígia de Amorim Neves. -- Maringá,
2013.
101 f. : il. col., figs., tabs.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2013.

1. Autoria feminina. 2. Literatura contemporânea.
3. Crítica feminista. 4. Representação literária. I.
Zolin, Lúcia Osana, orient. II. Universidade
Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDD 22.ed. 809.89287

LÍGIA DE AMORIM NEVES

**MULHERES QUE ESTÃO FAZENDO A NOVA LITERATURA BRASILEIRA:
PERSPECTIVAS DE RUPTURAS E CONTINUIDADES**

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 27 de agosto de 2013.

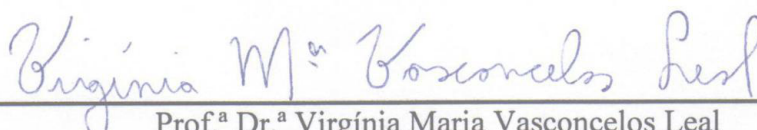
BANCA EXAMINADORA



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



Prof.ª Dr.ª Mirian Hisae Yaegashi Zappone
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Virgínia Maria Vasconcelos Leal
Universidade de Brasília - UnB

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha família, à minha avó e ao meu avô, Dona Francisca e Seu Manuel, por todo carinho, apoio e compreensão, sobretudo nos momentos de ausência. Agradeço especialmente à minha mãe, Cleunice, pelo valor que sempre deu aos estudos, de modo que a minha jornada acadêmica não teria assim sido percorrida, de forma determinada e prazerosa.

À professora Lúcia Osana Zolin, pela amizade, confiança, orientação, pelo exemplo da excelente profissional que é e por me apresentar essa linha de pesquisa que é a minha grande paixão.

À professora Mirian Hisae Yaegashi Zappone, que participou de forma significativa durante a minha graduação, oferecendo grandes oportunidades para o meu amadurecimento acadêmico.

À professora Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pela gentileza e prontidão em aceitar participar da banca, pelo interesse em minha pesquisa e pelos diálogos frutíferos nos eventos.

À professora Regina Dalcastagnè, pela leitura crítica do meu trabalho e, também, por me inspirar a pesquisar literatura contemporânea.

Ao Renato, por todo amor, paciência, paciência e paciência... Agradeço pelo companheirismo, pelos pareceres críticos da minha dissertação, pela ajuda técnica, enfim, por fazer parte dessa etapa tão importante da minha vida.

Aos meus colegas e às minhas colegas, pelas experiências compartilhadas e pelas mensagens de afeto e de incentivo. Especialmente à Juliana, pelos mantras e outras tantas formas de me fazer acreditar nos meus projetos e concretizá-los.

Ao secretário Adelino, pela assessoria técnica sempre gentilmente oferecida.

Aos “cãopanheiros” da minha vida, pela alegria e leveza que me proporcionam, sobretudo nos momentos mais difíceis dessa jornada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), por viabilizar esta pesquisa.

“[...] mesmo nas ciências humanas, não há seres humanos, nem existência humana, a não ser como homem ou como mulher.” (Ria Lemaire).

RESUMO

Este trabalho investiga de que modo a prosa de ficção contemporânea escrita por mulheres tem articulado rupturas e continuidades, tanto no plano estético quanto no temático, para representar perspectivas sociais múltiplas e a multiplicidade do sujeito da pós-modernidade. Para tanto, foram selecionadas as antologias de contos *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005) – ambas publicadas pela editora Record e organizadas por Luiz Ruffato –, por se tratar de um *corpus* com um número considerável de escritoras, o que pode revelar uma variedade de perspectivas. Primeiramente, efetuou-se um mapeamento das 55 escritoras enfileiradas nos livros, com o objetivo de situar o lugar da fala dessas mulheres. Em um segundo momento, realizou-se a leitura dos contos, que foi seguida da elaboração e do preenchimento de um questionário sobre a personagem – as informações foram submetidas ao *Software Sphinx Survey*, que gerou um conjunto de dados estatísticos para a análise do perfil das principais personagens ali encenadas. Por fim, alguns contos representativos dentro de temáticas exploradas na literatura de autoria feminina e, de modo geral, na ficção contemporânea foram analisados em sua estrutura interna, com o intuito de compreender suas visões emancipatórias e/ou reprodutoras de valores hegemônicos. A pesquisa empreendeu, sobretudo, a perspectiva da Crítica Feminista, por promover um deslocamento de abordagens essencialistas, contribuindo, assim, para a agência da mulher na cena literária. Recorreu-se, também, à Sociologia da Literatura, por oferecer subsídios teóricos para se compreender as instâncias que constituem o circuito literário, responsável pela exclusão da mulher dos espaços privilegiados de expressão. Como resultado, observou-se que as duas antologias, embora apresentem uma seleção predominantemente elitista de escritoras, não deixam de apontar para uma situação de marginalidade que a mulher ainda ocupa na cena literária. E, ainda que haja uma tendência entre as escritoras em se autorrepresentar, o que impede que perspectivas sociais plurais sejam apresentadas, há uma diversidade de experiências cotidianas, inclusive algumas para além das relações de gênero, que permitem realizar leituras potencial ou efetivamente transgressoras em relação a modelos hegemônicos tradicionais.

Palavras-Chave: Autoria feminina. Literatura contemporânea. Representação. Crítica Feminista.

ABSTRACT

This research investigates how contemporary prose fiction written by women had articulated ruptures and continuities, both in the aesthetic and in the theme areas. For such, the following short stories anthologies were selected: *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) and *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005), both published by the Record publishing house and organized by Luiz Ruffato -, because it is a research subject with a representative number of women writers, something that can direct towards a range of perspectives. Firstly, a chart of the 55 women writers enlisted by the book was made with the purpose of situating the place of discourse by these women. In a second moment, there was the reading of the short stories, followed by the filling up of a questionnaire about the characters. Data was input in the *Software Sphinx Survey* and generated a set of statistical figures to be analyzed regarding the profile of the characters set in the books. Finally, some representative short stories from the set of themes addressed in the literature by female authorship and generally speaking in the contemporary fiction were analyzed in their internal structure, aiming at the comprehension of their liberating views and/ or reproductive views of the hegemonic values. The analysis was performed by using mainly the Feminine Criticism approach for its dislocation from essentialist approaches, thus contributing for the agency of women in the literary scene. Another approach performed was the Sociology of Literature for its theoretical contribution to the comprehension of the instances that make the literary circuit responsible for the exclusion of women from privileged spaces of expression. As a result, it was observed that although they present a predominantly elitist selection of women writers, both anthologies did not leave aside the situation of marginality occupied by women in the literary scene. Even though there is a trend of self representation by the women writers, which prevent plural social perspectives from being addressed, there is a diversity of daily experiences, including some of them that go beyond gender relationship, and that allow readings to be potential or effectively subversive of traditional hegemonic models.

Key words: Feminine Writing. Contemporary Literature. Representation. Feminist Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Antologia <i>Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira</i> (2005)	88
--	-----------

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Época em que transcorre a ação	37
Tabela 2: Espaço em que transcorre a ação	38
Tabela 3: Cor das personagens	39
Tabela 4: Cor e posição das personagens	40
Tabela 5: Sexo e posição das personagens	41
Tabela 6: Estrato socioeconômico das personagens	42
Tabela 7: Cor e estrato socioeconômico das personagens	43
Tabela 8: Relações sociais entre as personagens	44
Tabela 9: Faixa etária das personagens	46
Tabela 10: Orientação sexual das personagens	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAPÍTULO 1: PARA ALÉM DAS MARGENS DA FICÇÃO	17
1.1 NO CENTRO DAS MARGENS	19
1.2 A CRÍTICA FEMINISTA COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA	26
2 CAPÍTULO 2: ENTRE AS MARGENS E A PENA	31
2.1 CARTOGRAFIA DAS PERSONAGENS NOS 55 CONTOS: ESCOLHAS INCLUSIVAS?	33
2.1.1 Equacionando os dados: um mapa de presenças e exclusões	36
2.2 PONDERANDO OS RESULTADOS	47
3 CAPÍTULO 3: ESTICANDO AS MARGENS DOS HORIZONTES	49
3.1 ANÁLISE DAS NARRATIVAS	50
3.1.1 Gêneros não “inteligíveis”	50
3.1.2 Gêneros “inteligíveis”	58
3.1.3 (Desen)laços de família: declínio do patriarcado	68
3.1.4 Identities em trânsito: sujeitos em devir	73
3.1.5 Urbanidades e violência	76
3.1.6 A escrita literária em discussão	80
3.2 MORAL DA HISTÓRIA	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92
ANEXO	99

INTRODUÇÃO

A representação, por meio de seus mecanismos de organização e de significação, constitui um influente espaço de manutenção do poder. Isso porque “estamos na representação e somos gerados por ela”, ou seja, ela cria e molda o sentido das realidades, afirma a professora e pesquisadora Rita Schmidt (1999, p. 37). É como exemplifica a crítica feminista Hélène Cixous, ao retomar o relato bíblico de Adão e Eva como base para argumentar, em seu ensaio “Extremely fidelity”, a razão pela qual a mulher está associada à economia do prazer:

desde a Bíblia e desde as bíblias, temos sido distribuídos como descendentes de Eva e descendentes de Adão. Foi o Livro que escreveu esta estória. O Livro escreveu que a pessoa que tinha de lidar com a questão do prazer era uma mulher, era mulher provavelmente porque foi realmente a mulher quem, no sistema que sempre foi cultural, se submeteu a esse teste, ao qual homens e mulheres submeteram-se desde então (CIXOUS, 1988, p. 15 apud QUEIROZ, 1997, p. 71).

Disso conclui-se que a representação é um meio de estabelecer e eternizar “modelos simbólicos”, nos termos de Clifford Geertz (2008). De acordo com o antropólogo, em seu livro *A interpretação das culturas*, que entende a cultura como um mecanismo de organização e de controle do comportamento social, é por meio desses modelos, compreendidos como um sistema de símbolos e de sentidos adotados por uma coletividade, que a cultura e, portanto, seus valores, são incorporados nas práticas sociais de um grupo, já que eles não estão naturalmente internalizados em cada indivíduo. Dessa forma, portanto, é que a representação estabelece identidades e determina “os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2000, p. 17 apud GENS, 2009, p. 99).

É nesse sentido que a literatura assume um importante papel no estabelecimento e na manutenção de identidades, pois ela também opera modelos simbólicos por meio da representação. Mesmo quando parece forjar-se como um campo autônomo, desvinculado de interesses políticos e econômicos, imune a condicionamentos ideológicos, a literatura sempre está vinculada a uma ideologia.¹ Por exemplo, o tradicional modelo simbólico de mulher

¹Ideologia aqui não é entendida a partir do ponto de vista marxista, que a vê como um conjunto de ideias produzidas pela classe dominante para a manutenção do *status quo*, associando, assim, ideologia

marginalizada da esfera pública e do poder e dependente economicamente do homem foi intensamente reproduzido ao longo da história literária para servir aos interesses da ideologia patriarcal, isto é, das estruturas de poder da sociedade que se alicerçam essencialmente na desigualdade entre os sexos. A representação na literatura, com efeito, revela-se como um conjunto de mecanismos de controle social em que valores são transmitidos para criar e sustentar relações de domínio.

Mas, conforme o pesquisador Thomas Bonnici (2011, p. 119), se, há algumas décadas, ninguém questionava a ligação entre a literatura e o projeto político assentado no eurocentrismo, etnocentrismo, racismo, patriarcalismo, enfim, nas políticas de homogeneização social (sem marcas de ou ênfase sobre as diferenças), isso se tornou possível com a emergência dos estudos pós-coloniais² a partir da década de 1970, sobretudo da Crítica Feminista, que trouxe luz e consolidação à problematização de modelos simbólicos hegemônicos que legitimam a dominação masculina.

Ao confrontar as perspectivas produzidas na esteira do pensamento patriarcal com outros modelos simbólicos, desvelando, assim, a pretensa universalidade de seu estatuto, a Crítica Feminista desestabiliza o círculo do reforço generalizado que impõe representações excludentes e com a evidência de algo indiscutível. É como entende a crítica literária Buarque de Hollanda ao interpretar o trabalho pioneiro de Edward Said, *Orientalismo* (1978), que denuncia os interesses coloniais subjacentes aos discursos ocidentais sobre o Oriente:

Segundo Said, os estudos feministas, assim como os estudos étnicos ou antiimperialistas, promovem um deslocamento radical de perspectiva ao assumirem como ponto de partida de suas análises o direito dos grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais

a uma concepção pejorativa de ilusão e de deformação da realidade, responsável pela alienação dos indivíduos. Neste trabalho, ideologia é compreendida dentro da noção do filósofo Paul Ricoeur, em seu livro *Interpretação e ideologias* (1998), que amplia a noção de Marx e Engels, inserindo outras funções para a ideologia além da deformação, a saber: a geral e a de dominação. Na função geral, a ideologia objetiva integrar um grupo a uma cultura, e o faz difundindo e perpetuando o ato fundador (memória de grandes acontecimentos que sacralizam os valores e ideais de uma comunidade) por meio de representações. Na função de dominação, a ideologia busca legitimar a autoridade, portanto, ela está vinculada aos aspectos hierárquicos de uma determinada organização social. E a função de deformação da ideologia retoma a tradicional noção dos marxistas: a ideologia fornece uma imagem invertida da vida, fazendo com que se tome a imagem pelo real.

²Bonnici aproxima os estudos pós-coloniais dos feministas, por entender que ambos buscam integrar à sociedade quem está à sua margem, neste caso, a mulher, vista pela Crítica Pós-Colonial como duplamente colonizada, pelo europeu e pelo homem.

que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significação e representação e falseiam suas realidades históricas (HOLLANDA, 1994, p. 8).

Daí a importância de a literatura de autoria feminina conquistar um espaço mais amplo, para que a mulher “expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença”, insiste Luiza Lobo (2012). Dessa forma, é possível que a mulher, como integrante desses grupos marginalizados – entendidos como aqueles que, em razão de seu sexo, orientação sexual, cor, etnia, condição física e posição nas relações de produção, por exemplo, recebem valoração negativa da cultura dominante (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15) – consiga operar o agenciamento de singularidades plurais.

E quando tais representações vêm marcadas pela quebra de paradigmas hegemônicos e pela descoberta de novos horizontes de expectativas, caracterizando uma escrita motivada pelo desconforto em relação à ordem vigente, essa literatura tem implicado significativas mudanças na desconstrução do teor discriminatório das ideologias de gênero historicamente construídas, tal como observa a professora e pesquisadora Lúcia Zolin (2009, p. 106): “o resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos”.

Contudo, em que medida as representações na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina têm articulado as complexidades que o real vem assumindo? Segundo conclui Regina Dalcastagnè (2008, p. 106), em sua pesquisa sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo, tais representações, salvo algumas exceções, ainda apresentam uma percepção reduzida a esquemas tradicionalmente disseminados na literatura: “Infelizmente, a perspectiva feminina, tal como apresentada por nossas escritoras, tende a ser muito mais limitada do que o é a vivência complexa e multifacetada das mulheres no Brasil de hoje”.

Em face dessa conclusão a que chega o extenso estudo da professora e pesquisadora, o qual compreendeu os romances publicados entre 1990 e 2004 pelas três grandes editoras brasileiras – Companhia das Letras, Record e Rocco –, é pertinente investigar se esse perfil também é reproduzido em contos brasileiros contemporâneos. As duas antologias organizadas por Luiz Ruffato e publicadas pela Record despertam interesse nesse sentido, afinal, diante dos títulos *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Mais 30*

mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira (2005), têm-se uma pequena mostra de contos de autoria feminina produzidos na contemporaneidade.

É nesse sentido que se direciona esta pesquisa, que objetiva traçar uma cartografia do perfil das personagens representadas nos 55 contos que compõem esses dois volumes. Com isso, busca-se refletir sobre as seguintes questões: Que literatura nova é essa? Será, enfim, que as representações ali construídas nos contos são realmente representativas dentro do conjunto de perspectivas sociais presentes na contemporaneidade?

Para investigar essa problemática, empreende-se, sobretudo, o ponto de vista da Crítica Feminista, por questionar os princípios do pensamento falocêntrico, revelando, assim, o seu caráter de construção social, e por inserir a mulher na história literária, que suprimiu a sua voz durante séculos, como evidencia o cânone ocidental. Recorre-se, também, à Sociologia da Literatura, que oferece subsídios teóricos para investigar as instâncias e as instituições legitimadoras do objeto literário e, portanto, permite compreender os mecanismos que excluem a mulher dos espaços privilegiados de expressão, silenciando, assim, a sua produção artística. Além dessas perspectivas críticas, alguns conceitos são importantes para o estudo aqui proposto, a saber: gênero, representação, perspectiva social, ideologia, campo literário. Todos eles atravessam os interesses da Crítica Feminista, que busca problematizar tais conceitos, desestabilizando noções absolutas sobre eles.

A escolha do *corpus* deu-se em função de três motivos: do número considerável de escritoras contemporâneas ali enfileiradas, fato este que proporciona, supõe-se, uma variedade de pontos de vista representados; da projeção nacional do organizador da coletânea, Luiz Ruffato, ainda mais por falar de um lugar marcadamente elitista (masculino, branco, paulista³ e de classe média), o que constitui objeto de interesse para esta pesquisa por representar uma perspectiva do centro; também por se tratar do gênero antologia, potencialmente criador de espaços de discussão e de lugares no mercado para os/as autores/as e temas ali enfileirados; por fim, em razão da falta de estudos mais aprofundados das duas antologias, em especial, do segundo volume, cujas resenhas críticas são ainda mais rarefeitas.

Para realizar esta pesquisa, o presente trabalho percorre algumas etapas divididas em três capítulos. No primeiro, compreendem-se as questões extraliterárias que atravessam a constituição do fato literário. Inicialmente, investigam-se algumas questões mercadológicas que envolvem o processo de seleção das 55 escritoras das duas antologias, isto é, as instâncias

³Luiz Ruffato nasceu em Minas Gerais, mas está radicado em São Paulo desde 1990.

que se interpõem na relação entre autor/a, obra e público e que são responsáveis, por sua vez, pelo processo de legitimação da escritora e de sua obra. Em seguida, contextualiza-se a Crítica Feminista como uma corrente teórica de contestação da prática androcêntrica dentro desse contexto mercadológico, que tende a restringir o espaço das vozes femininas na arena literária e a sustentar um cânone constituído por homens.

O segundo capítulo dedica-se à cartografia das personagens nos contos das duas antologias. Após debater a representação da voz feminina na literatura, uma das fortes linhas de pesquisa da Crítica Feminista, passa-se à leitura dos 55 contos desses dois volumes, a partir da qual são obtidos dados estatísticos fundamentais para uma análise dos perfis das personagens, sobretudo, das femininas. Com isso, busca-se mapear as presenças e as exclusões de perspectivas sociais nessas narrativas.

Dentre as informações coletadas, são destacadas, neste trabalho, aquelas referentes à época e ao espaço em que a ação da narrativa transcorre, ao número de personagens do sexo feminino e do masculino e à posição que elas assumem no conto (protagonista, coadjuvante, narrador(a) ou narrador(a)-protagonista), bem como informações sobre a orientação sexual, a faixa etária, a cor, o estrato socioeconômico, a ocupação, as relações sociais e o ambiente (social ou privado) de cada uma das personagens. Importa ressaltar que, por se tratar do gênero conto, cujos elementos da narrativa aparecem de modo condensado, sem espaço para ideias e situações intermediárias, algumas categorias de análise não puderam ser preenchidas por falta de indícios suficientes para tanto, o que não impede que a análise dos poucos dados registrados nesses casos aponte para resultados ainda pertinentes.

É no terceiro capítulo que essas representações são analisadas em seu plano estético. Tendo em vista que o caráter quantitativo da etapa anterior não permite compreender a visão emancipatória ou reprodutora das narrativas em relação a valores hegemônicos, faz-se, neste momento, uma análise da estrutura interna de alguns contos representativos dentro de algumas temáticas, a saber: questões de gênero, relações familiares, identidades da pós-modernidade, violência urbana e o próprio fazer literário. Trata-se de temas que permitem, enfim, avaliar como essas autoras se posicionam tanto em relação a assuntos tradicionalmente associados às preocupações das mulheres e/ou escritoras, quanto a outros amplamente explorados na ficção contemporânea.

Segue-se, por fim, a Conclusão, após este estudo que percorre um caminho que se inicia fora das margens do texto literário, passa pela escrita entre as margens e se encerra no mergulho no objeto estético.

CAPÍTULO I

PARA ALÉM DAS MARGENS DA FICÇÃO

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

A literatura de autoria feminina ainda se encena dentro de um “território selvagem”, nos termos da crítica feminista Elaine Showalter (1994). Apesar de todos os avanços nas transformações da condição feminina desde a metade do século XX, a hegemonia masculina na arena literária é evidente, tal como revelam as publicações de livros literários no mercado editorial: na pesquisa coordenada por Dalcastagnè, “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, dos/as 165 escritores/as que publicaram romance entre 1990 e 2004, pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, apenas 45 são mulheres (27,3%):

Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8%⁴. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31).

De acordo com o princípio de *inversão* de Michel Foucault (1996), em *A ordem do discurso*, que traz à tona as questões ideológicas subjacentes a todo discurso, é preciso reconhecer nos processos de continuidade, neste caso, no da dominação masculina na cena literária, o seu aspecto negativo. A aparente seleção natural e positiva esconde, na verdade,

⁴Dalcastagnè ressalta que a lista, elaborada em 2005, pela organização do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, apesar de ampla, não é exaustiva e, ainda, apresenta erros, como a inclusão de reedições.

segundo o filósofo, “o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso”, ou seja, o processo responsável pela exclusão e pelo silenciamento de vozes (FOUCAULT, 1996, p. 52). Em face disso, questionar os parâmetros que condicionam qualquer regime de seleção constitui etapa fundamental para se entender o processo de construção de práticas excludentes, como se verifica na literatura.

Ao se observar as obras que compõem o cânone da literatura ocidental, é evidente a exclusão de grupos sociais, étnicos e sexuais. Isso denuncia uma seleção impregnada de valores que sustentam o saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o falocentrismo, o arianismo, o racismo, a homofobia e a moral judaico-cristã, por exemplo. Conforme ressalta o crítico Roberto Reis:

Há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social. Com efeito, a literatura tem sido usada para recalcar os escritos (ou manifestações culturais não-escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos – mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais, culturas do chamado Terceiro Mundo. (REIS, 1992, p. 73).

Toda seleção está calcada em um juízo de valor, que, por sua vez, está a serviço de uma ordem ideológica. De acordo com o filósofo e crítico Terry Eagleton (1983, p. 12), “não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si [...]. *Valor* é um termo transitivo; significa tudo aquilo que é considerado valioso para certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”.

Tendo em vista isso tudo, importa investigar aqui que valores estão subjacentes à escolha das 55 escritoras que compõem as duas antologias, a fim de observar em que medida eles refletem ou não uma perspectiva hegemônica. Afinal, segundo a professora e pesquisadora Ivete Walty (2007, p. 87 e 38), no trabalho do “antologista, em seu ato de escolher o que fixar para a posteridade, como um arconte, que tem o controle e a competência hermenêutica, o poder de interpretar os arquivos”, impõe-se sempre a questão da exclusão, isto é, quem ficou de fora ou dentro da antologia.

1.1 NO CENTRO DAS MARGENS

Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 9), em seu livro *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, que reflete sobre a formação do cânone ocidental, destaca os adjetivos “novo” e “original” como sendo os valores mais utilizados sem constrangimento dentre aqueles que compõem o vocabulário crítico literário do século XX. Isso porque eles se distanciam de um senso comum e subjetivo tal como se observa nos qualificativos “belo livro” e “grande escritor”. A origem dos valores “novidade” e “originalidade” – que, para a autora, poderiam ser reduzidos a um só – está localizada no período da estética romântica, cuja obsessão pelo novo levou ao surgimento de uma tradição de valorização da ruptura e da diferença no século XX.

O novo, portanto, segundo a pesquisadora (1998, p. 171), “é um valor especificamente moderno”, pois é na Modernidade⁵ que se tem a autovalorização “com relação ao passado, considerando-se um lugar privilegiado de onde se descortina a história”. Com o passar do tempo, entretanto, o critério “novo” deixou de ser uma total novidade, uma vez que a sua busca passou a ser permanente:

Na célebre postulação do Belo de Baudelaire (permanência e novidade), a modernidade privilegiou o segundo elemento. Mas, à medida que nosso século passava, as rupturas e as diferenças se sucederam com tal abundância e em tal velocidade que se começou a questionar: o novo pode substituir à repetição *já tradicional* de sua busca? O que é original, quando só há diferenças? E quanto ao julgamento: não é paradoxal ter-se, como único valor estável, a mudança? (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10).

Trata-se de questionamentos pertinentes no que tange à discussão sobre o predicativo “novo” na literatura, afinal, tal adjetivo continua fazendo parte do léxico crítico atual. Aliás, o que se tem hoje no cenário contemporâneo é mais outro valor semântico associado ao termo novo – presente, inclusive, nos próprios títulos de antologias –, a saber: “novo” enquanto produção literária de escritores/as recentes ou de uma geração “novíssima”, para usar o termo

⁵O conceito de modernidade é aqui entendido dentro da concepção apresentada por Boaventura de Sousa Santos, em seu livro *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (1996). De acordo com o sociólogo, a modernidade é vista como um projeto amplo e complexo que abarca os campos político, social, econômico, filosófico, cultural e artístico, e cujo início se dá na fase posterior à Era Medieval, em meados do século XVI, antes mesmo da consolidação do capitalismo, até o século XX, por volta da década de 1960.

de Augusto Sales e Jaime Gonçalves Filho (2004, p. 9), organizadores da antologia *Paralelos: 17 contos da nova literatura brasileira*, na qual o termo “nova” aponta para uma literatura produzida por escritores/as que começaram a publicar a partir da década de 1990.

Seria esse o sentido utilizado em ambos os títulos das antologias organizadas por Ruffato ou o crítico entende “a nova literatura” ali proposta nos títulos, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura* e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura*, como uma afirmação da diferença? Nos prefácios de ambas as antologias, o organizador confirma apenas a primeira tese. Tanto no primeiro quanto no segundo volume, ele explicita que o critério utilizado para selecionar as 55 autoras é o de que “todas que aqui estão começaram a publicar prosa de ficção a partir de 1990”, evidenciando, portanto, que, embora o predicativo “novo” esteja adjetivando “literatura”, tal valor está associado diretamente às escritoras (RUFFATO, 2004, p. 15).

Ruffato segue ressaltando que “não houve limite de idade, tema, ideologia, estilo ou extensão do trabalho, apenas exigiu-se ineditismo dos textos” (RUFFATO, 2004, p. 15). Observa-se, assim, uma escolha que pretende, de certa forma, ser neutra e objetiva, mas será isso possível? Afinal, de acordo com Perrone-Moisés (1998, p. 10), quaisquer que sejam os critérios, “toda escolha já é a expressão de um julgamento. ‘Lire, élire’ (‘Ler, eleger’), sintetizava Valéry.”

Consciente do elevado número de escritoras não enfeitadas nessas antologias, o escritor admite, no segundo volume, que isso se justifica “por razões as mais diversas” e que as suas preferências estéticas, “na medida do possível”, foram anuladas (RUFFATO, 2005, p. 9). Vê-se, portanto, que o seu discurso deixa transparecer traços de uma abordagem também subjetiva acerca dessa seleção. Questiona-se, então, se os dois volumes de Ruffato apontariam para uma diversidade ou estariam se fechando “no agrupamento familiar”, tal como Walty (2007, p. 37) se refere às antologias organizadas por Nelson de Oliveira, *Geração 90, manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90, os transgressores* (2003).

Diante disso, torna-se relevante investigar mais profundamente as relações subjacentes àquele critério de escolha das autoras reforçado em ambas as antologias, a fim de que se possa refletir sobre, se não responder a, questões como: Por que exatamente estas 55 mulheres? Existem coincidências nessa seleção? De que forma elas se inserem no circuito literário contemporâneo?

Ao mapear a geografia das escritoras dos dois volumes das antologias, nota-se uma cartografia de exclusões e de assimetrias. Das 55 escritoras, 21 nasceram no Rio de Janeiro, 11 em São Paulo, 6 no Rio Grande do Sul, 5 em Minas Gerais, 2 na Bahia, 2 no Paraná, 2 em Goiás, 1 na Paraíba, 1 no Ceará, 1 no Espírito Santo, 1 em Santa Catarina, 1 em Lisboa (Portugal) e 1 em Buenos Aires (Argentina). As ausências e desproporções permanecem na matemática dos estados e países em que elas estão radicadas, a saber: 25 no Rio de Janeiro, 11 em São Paulo, 5 em Minas Gerais, 4 no Rio Grande do Sul, 2 na Bahia, 2 no Paraná, 2 na Paraíba, 1 em Goiás, 1 no Ceará, 1 no Distrito Federal e 1 na Flórida (Estados Unidos). Ainda, não surpreendentemente, tendo em vista o quadro acima, a maioria das autoras nasceu e/ou reside em cidades conhecidas como grandes centros culturais: aproximadamente 75% delas nasceram nas capitais e 80% já estão radicadas nelas.

Ruffato apresenta algumas dessas relações numéricas e conclui, dessa “estatística mambembe”, nos seus termos, que a mais óbvia conclusão disso é a seguinte:

O processo de emancipação da mulher ocorre com mais nitidez onde há mais facilidade no acesso à educação. A educação formal fornece às pessoas a possibilidade de se posicionar como indivíduo na sociedade, participando efetivamente de mudanças de hábitos culturais arraigados, como o preconceito ou a opressão pela violência ou pela ignorância. A literatura torna-se, assim, um termômetro – quanto maior o espaço conquistado, maior a exuberância da escrita. (RUFFATO, 2005, p. 11).

Enquanto o acesso à educação permaneceu negado à mulher, de fato, ela foi afastada da esfera da produção simbólica. Impedidas de estudar, sob a prerrogativa de que eram intelectualmente inferiores aos homens e, portanto, sua forma de pensar e escrever também o seria, as mulheres foram ocupando um lugar na literatura à medida que ganhavam espaço na sociedade. A emancipação da mulher na literatura, portanto, está relacionada com o acesso à educação que, por sua vez, está diretamente ligado à posição geográfica, que pode contribuir para o acesso e o desenvolvimento da educação.

Contudo, isso não justifica o fato de as duas antologias reproduzirem a tradição literária hegemônica excludente, que tende a dar voz aos escritos produzidos nos ditos grandes centros culturais, uma vez que existem mulheres fazendo literatura não só nos estados não mencionados, como também escrevendo em grande volume naqueles pouco recorrentes nos dois livros.

É o caso, por exemplo, do Paraná. Na pesquisa coordenada por Zolin, “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”, desenvolvida entre 2009 e 2012, foram identificadas 50 escritoras que começaram a escrever prosa de ficção a partir de 1990, seja romance, conto ou crônica. Apesar disso, no primeiro volume da antologia, Luci Collin, uma escritora reconhecida na cena literária paranaense e nacional, é o único nome que aparece entre as 25 escritoras; e no segundo, embora Ruffato opte por um nome de menor projeção, o que representa um grande passo na inserção feminina no campo literário, Regina Iorio, inédita em livro, também é a única representante do Paraná entre as 30 mulheres.

No que concerne ao painel biográfico dessas mulheres, construído predominantemente por duas linhas antes de cada conto, as quais trazem nome completo, ano de nascimento, profissão, livros publicados, cidade onde nasceu e em que reside, verifica-se mulheres de diversas faixas etárias, desde os 21 anos até os 67 (com predomínio das idades entre 30 e 50 anos), que desempenham profissões na área das Ciências Humanas⁶ (principalmente os trabalhos de professora e de jornalista) e que exibem uma vasta produção bibliográfica (165 livros) – apenas 3 autoras são inéditas em livro.

Entretanto, o que chama a atenção nesses dados coletados, certamente em razão da extensão mínima dessas microbiografias, são as suas lacunas que, ao serem preenchidas com informações obtidas fora dos dois volumes, apontam para outras questões subjacentes à escolha dessas 55 autoras. Ao pesquisar cada uma dessas mulheres até o ano de publicação da antologia em que elas estão inseridas, é possível traçar o seguinte perfil de escritoras: em geral, são mulheres brancas⁷, com formação em nível superior, predominantemente nas áreas de Letras, de Jornalismo e de Comunicação, algumas com livros traduzidos (aproximadamente 25%) e premiados (cerca de 40%), inclusive em nível nacional. Ainda, algumas escritoras tiveram ficção em prosa publicada em livro antes do ano 1990, o que possivelmente não foi considerado pelo organizador por se tratar de edição independente, mas que já indica, ainda que timidamente, uma inserção no meio literário.

⁶Dentre outras profissões enumeradas, estão as de: professora universitária (15), jornalista (13), roteirista (8), editora (5), professora não universitária (4), advogada (3), psicanalista (3), publicitária (3), dramaturga (2), socióloga (2), cantora (2), pedagoga (1), musicista (1), funcionária pública (1), historiadora (1), filósofa (1), compositora (1), terapeuta (1), psicóloga (1), arquiteta (1), curtemetragista (1), tradutora (4), diretora (1), freira (1), arte-educadora (1), dramaturga (1), diretora (arte) (2), crítica de arte (1), ilustradora (1).

⁷Tal como na pesquisa de Dalcastagnè, a cor das personagens foi determinada a partir de fotos das escritoras encontradas na internet e segundo os padrões fenotípicos de cor predominantes no Brasil.

Tendo em vista isso tudo, o que se constata é um recorte elitizado na seleção dessas mulheres, pois não se percebe em ambos os volumes a presença de autoras marginais que também estão fazendo literatura, como mulheres pobres, negras, moradoras de periferia, deficientes, índias e homossexuais, por exemplo. Além de o organizador das antologias privilegiar escritoras oriundas dos grandes centros culturais, muitas autoras já estão inseridas, de alguma forma, no circuito literário, como se observa por seus livros publicados por editoras de grande projeção nacional, como a Record, a 7 Letras e a Rocco, todas do Rio de Janeiro.

O painel se assemelha à cartografia delineada na pesquisa de Dalcastagnè. Dentre os 258 romances publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, observou-se uma seleção de escritores/as que também denuncia uma perspectiva do centro: em sua maioria homens, são predominantemente brancos (93,9%), vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo (mais de 60%) e a maioria desempenha suas profissões em espaços privilegiados de produção de discurso, como os meios jornalístico e acadêmico (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 8).

Essas questões trazem à tona o papel das instâncias sociais, políticas, econômicas e culturais, que interferem diretamente no processo de projeção do/a escritor/a e, consequentemente, na escolha das 55 escritoras. É tal como afirma o sociólogo Robert Escarpit, em seu livro *Hacia una sociologia del hecho literário*, em que são apresentados os conceitos fundamentais da corrente teórica da Sociologia da Literatura:

Entre el escritor y el lector se interpone el formidable sistema de selección y de jerarquización de la institución literaria: selección de sus editores, orientación de los libreros, juicios de la crítica y, especialmente, acceso al cuerpo de los escritores reconocidos y aceptados por la Universidad. (ESCARPIT, 1974, p. 25).

A Sociologia da Literatura, ao resgatar as diversas instâncias que se interpõem na relação entre autor/a, obra e público, possibilitou um novo enfoque de estudos sobre o fato literário e uma compreensão mais abrangente sobre a construção do conceito de literatura, vista, dessa forma, não apenas como arte, mas como produto vendável. Conforme analisa Escarpit (1974, p. 15), um dos pioneiros dentro dessa teoria recepcional, predecessor de Roger Chartier e Pierre Bourdieu: quando se fala em literatura, costuma-se aceitar um elemento preexistente a ela, que pode ser um sistema de valores ou uma antologia, o que revela um

juízo subjetivo e uma racionalização exterior à literatura. Por isso o único traço em comum que existe entre as diversas concepções do literário, segundo o crítico, é “a atitude seletiva”.

A literatura, assim, é entendida como um fato social, cuja existência compreende um sistema complexo de elementos que perpassam a interação entre escritor/a, texto e leitor/a, como as condições materiais de produção dos textos, a legislação reguladora dos processos de produção e de circulação de textos e as instituições e práticas discursivas que avaliam e afixam o valor deles. Daí a importância de se compreender a literatura não como um objeto autônomo, divorciado de uma rede de elementos que moldam o fato literário, mas dentro do circuito que a envolve, a saber, produção, distribuição e circulação, para que, dessa forma, as trocas sociais, culturais, ideológicas e materiais não ocorram de forma ingênua.

Não se ignora aqui a atual tendência da literatura contemporânea em reduzir a intervenção de tais mediadores para se concretizar o fato literário. Com a ascensão das novas tecnologias, sobretudo da internet, que inauguraram outras formas de registro e de transmissão da escrita, tornou-se possível que autores/as, segregados/as ou não da sociedade, fizessem circular seus textos sem depender da chancela das instâncias legitimadoras. No entanto, enquanto a escolha por esse suporte cibernético for uma solução para esses casos de exclusão, e não uma opção, discutir os mecanismos que regem a construção da literatura em mídia impressa ainda se faz necessário para trazer à tona as práticas homogeneizantes excludentes.

No caso aqui das duas antologias, os elementos preponderantes que se interpõem no processo de seleção dessas escritoras, como visto, são três. Primeiramente, a posição geográfica delas, o que influi diretamente em sua projeção no meio literário, por estarem mais próximas dos circuitos culturais. Segundo, a marca tipográfica de seus livros, determinante na afirmação da qualidade e da visibilidade dos textos e da escritora, tanto que, nos dois volumes, os livros em prosa publicados por edição independente antes de 1990 foram descartados, ou seja, as publicações consideradas, de fato, são aquelas inseridas no campo literário⁸ brasileiro. Terceiro, as práticas discursivas responsáveis por validar os textos e a

⁸O conceito de campo literário é aqui compreendido no sentido dado por Pierre Bourdieu, em seu livro *As regras da arte* (1996), que desmistifica a ilusão do gênio criador, revelando as regras que atravessam não só a produção de um objeto artístico, mas também a de seu valor. Segundo o sociólogo, o campo literário é definido como um espaço de relações entre os/as diversos/as agentes, como autores/as, críticos/as e editores/as, que funcionam como mediadores/as entre os produtores/as, a obra e o público.

própria escritora dentro do meio literário, por exemplo, os discursos da crítica, dos júris de concursos literários, da mídia e do *merchandising* de editoras de prestígio.

Apesar disso tudo, o projeto editorial das duas antologias assume grande relevância no cenário da literatura brasileira contemporânea. Isso porque, embora o painel das 55 escritoras não apresente, de forma equitativa, mulheres que falam do centro e das margens, Ruffato, com seu prestígio e posição marcada pelo gênero masculino, põe em cena mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira, o que representa uma ruptura com o pensamento androcêntrico que sustenta a hegemonia masculina na literatura. É como lembra Dalcastagnè no texto da contracapa da primeira antologia: “Apesar de todas as transformações na condição feminina no último século, no Brasil e no mundo, a voz da mulher ainda é pouco ouvida em nossa sociedade. [...] Isso acontece na mídia, na política ou no mundo acadêmico, e não é diferente na literatura.” (RUFFATO, 2004).

É nesse sentido que as duas antologias são importantes, pois elas trazem à tona, dentro do atual contexto em que a autoria feminina ainda tende a não ter a mesma projeção da masculina, não apenas uma grande quantidade de mulheres produzindo literatura, mas também muita literatura sendo produzida por mulheres. A professora e pesquisadora Tânia Ramos, em seu artigo “Talentos e formosuras: novas vozes, novos espaços”, que investiga como se dá a construção biográfica da autoria feminina, contabiliza a produtividade das 55 escritoras nos dois volumes das antologias de Ruffato:

Tão importante quanto esse lugar de onde falam ou asseguram a sua sobrevivência é a constatação da produtividade literária dessas mulheres [...]. Elas escrevem na última década aproximadamente 7 novelas, 55 livros de contos, 22 livros de poesia, 2 biografias, 53 romances, 23 livros de ensaios, 1 livro-reportagem, 1 livro de autoajuda, 1 peça de teatro. São mais de 165 livros. Quem os leu? Onde estão? Quem os publicou? Quando daremos visibilidade a essa produção? Por onde elas transitam? Onde elas estão inscrevendo suas histórias de vida? Que corpo feminino é esse? Que visibilidade física tem essas mulheres? Como são seus rostos? Quando faremos a arqueologia desses textos? (RAMOS, 2010, p. 35).

Diante desse terreno frutífero de escritoras e texturas literárias – número, aliás, que “numa breve atualização ultrapassam mais de 220” (RAMOS, 2010, p. 38) – é que se justifica o projeto das duas antologias, conforme ressalta Ruffato no segundo volume: “sabia haver várias mulheres que por direito pertencem a essa ‘nova geração’, e não eram citadas, talvez

por um inconsciente machismo, esse mal que nos persegue a todos, homens e mulheres.” (RUFFATO, 2005, p. 10).

Ramos também acredita que tal projeto editorial seja menos “um tributo às mulheres escritoras do século XIX”, como intenciona Ruffato, do que uma resposta direta às antologias organizadas por Nelson de Oliveira, em que os escritores masculinos são predominantes: *Geração 90: manuscritos do computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003). De qualquer forma, tanto Ramos quanto Ruffato enxergam nas antologias *Mulheres que estão fazendo a nova literatura* uma forma de resistência à hegemonia masculina no circuito literário, ainda presente na contemporaneidade, como sublinha o próprio crítico na apresentação do primeiro volume: “Na prosa de ficção, em tudo espelho do mundo que a alimenta, reina absoluto o homem.” (RUFFATO, 2004, p. 7).

É diante dessa prática falocêntrica que pouco tem escutado as vozes femininas na arena literária que a Crítica Feminista tem assumido um importante papel. Originada em um contexto de crise dos estudos literários, em que a pergunta “O que é literatura?” estava sendo substituída por “O que é considerado literatura, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?”, essa vertente crítica põe-se a reavaliar teoricamente os modelos críticos, teóricos e literários que têm sustentado sistemas simbólicos excludentes do universo feminino. De que forma a Crítica Feminista empreende uma perspectiva desconstrutora dessas ideologias androcêntricas é o que será visto a seguir.

1.2 A CRÍTICA FEMINISTA COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA

De acordo com Vera Queiroz (1997), em seu livro *Crítica literária e estratégias de gênero*, que problematiza alguns temas recorrentes na crítica literária francesa e anglo-americana – como questões relacionadas ao cânone, ao/à leitor/a, ao sujeito, à subjetividade e ao gênero –, a Crítica Feminista ocupa um lugar instável no conjunto dos discursos teórico-críticos contemporâneos sobre a representação. Isso se deve:

primeiro, a suas dificuldades internas, ou seja, ao fato de ele [o discurso teórico da Crítica Feminista] não responder com clareza algumas perguntas que lhe são formuladas: por exemplo, o que é ele? Um método? – nesse caso, quais são os seus postulados, suas regras, suas invariâncias? Uma teoria? – nesse caso, teoria de quê? da representação? do sujeito? do feminismo? da literatura? Uma estratégia? Nesse caso, para chegar aonde? À caracterização de todo discurso como ideologicamente comprometido pela

inscrição seja do gênero, seja da classe, seja da raça? Um tipo particular de leitura? Particular em quê e por quê? Por que feita por uma mulher? Por uma mulher na posição de ‘sujeito feminista’, ou seja, ‘crítico’ dos discursos *engendrados*? E se assim o for? *Desengendrar-se-ão* os discursos por essa crítica? Um homem pode ler na posição de ‘sujeito feminista’? ‘no feminino’? (QUEIROZ, 1997, p. 11).

Sem respostas claras e objetivas a esses questionamentos, eles têm direcionado a Crítica Feminista para um terreno inseguro e plural de ideias. Mesmo assim, apesar da natureza instável e heterogênea desse projeto, sua ação não se torna menos mobilizadora e legítima dentre os discursos críticos sobre a representação na arte e na cultura. Isso porque, segundo Queiroz (1997, p. 13), é a força do discurso que valida uma crítica, ou seja, “sua legitimidade advém sobretudo da natureza da intervenção, mais ou menos eficaz [...], feita nos discursos que compõem as falas ‘autorizadas’ com as quais dialoga.”

Assim se caracteriza a Crítica Feminista, diante de uma tradição literária androcêntrica, ela, enquanto perspectiva que problematiza questões relativas às identidades e aos modelos artístico-formais de representação da mulher, busca desconstruir o caráter gendrado dos discursos hegemônicos, como dos modelos de leitura, de crítica e de historiografia literária.

Se ela não pode constituir-se como método, no mesmo sentido em que o estruturalismo, por exemplo, tomando à Linguística seus pressupostos, pôde constituir-se; se ela não pode inviabilizar a formação dos cânones *por dentro*, porque não se trata de questionar a validade de todas as obras consideradas clássicas, mas apenas dos princípios e/ou valores pelos quais tais outras não puderam ser inscritas, só lhe resta (e isso não é pouco) um olhar apaixonado *de fora*, a partir do qual se pode desestabilizar as estruturas de poder que regem as práticas do saber sobre o literário (QUEIROZ, 1997, p. 41).

É essa a base do projeto da Crítica Feminista, surgida de um impulso emancipatório, ela objetiva essencialmente promover descentramentos, seja da verdade, do poder, da ideologia, do sujeito ou da literatura, em favor da heterogeneidade e mutabilidade de visões. E são essas preocupações os alicerces das duas grandes vertentes da Crítica Feminista, a saber, a francesa e a anglo-americana.

A primeira, cujos principais representantes são Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous, está sob a influência das teorias de Jacques Derrida e de Jacques Lacan: a perspectiva desconstrucionista contribui para dissolver as oposições binárias (homem/mulher,

público/privado, razão/emoção, por exemplo) que sustentam o falocentrismo, rompendo, assim, com a “hierarquia violenta” entre os termos que se reflete na organização da sociedade; a perspectiva psicanalítica, por sua vez, busca identificar uma possível subjetividade feminina na escrita, a chamada *écriture féminine* (“escrita feminina; escrita-feita-com-o-corpo”), revelando, dessa forma, sua diferença na linguagem e subvertendo, desse modo, o sistema simbólico hegemônico, que “coloca invariavelmente a mulher num sistema repressivo que a impede de ser sujeito.” (BONNICI, 2007, p. 62, 69).

A crítica feminista francesa, portanto, convencida de que a transformação das relações entre os sexos só acontecerá com a mudança dos meios que as representam, toma a linguagem para irromper na esfera do simbólico, entendido como “o estado ao qual o sujeito se integra para reconhecer e ser reconhecido socialmente”, o qual é eminentemente patriarcal (BONNICI, 2007, p. 69, 95).

Diferentemente dessa busca por uma escrita literária essencialmente feminina, motivo de críticas a essa vertente, a perspectiva anglo-americana enfatiza o estudo sobre a construção das ideologias de gênero, dos cânones literários e críticos e dos discursos de representação. Dentro dessa linha, há dois segmentos: a ginocrítica e a crítica feminista, conforme divide Showalter. A primeira, centrada na mulher como escritora, privilegia os estudos da literatura de autoria feminina, ou seja, investiga “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual e coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres”. Já a segunda, que toma a mulher como leitora, é de caráter revisionista, pois busca analisar “as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica e a mulher-signo nos sistemas semióticos.” (SHOWALTER, 1994, p. 28-29).

É dentro dessa vertente anglo-americana que se encontra o presente estudo. Trata-se, aqui, de compreender formas de representação da mulher empreendidas pela autoria feminina em contos contemporâneos, logo, sem grande distanciamento temporal do fato literário. Isso configura, por sua vez, uma tarefa “delicada”, nas palavras do escritor e crítico Flávio Carneiro (2005), tendo em vista que a literatura contemporânea e a produção crítica sobre ela ainda está em processo de configuração:

A história tradicional nos ensinou que é preciso ter certo distanciamento do fato para analisá-lo com imparcialidade, mas desde pelo menos a década de

70 novos historiadores têm defendido posição contrária: é preciso ler o contemporâneo de dentro mesmo do contemporâneo. Tal empreitada, evidentemente, demanda toda uma nova metodologia de leitura, obrigando o analista – seja ele um historiador ou um crítico – a lidar o tempo todo com a instabilidade, a dúvida. E se conviver com a incerteza pode nos levar ao caos, também pode nos livrar da ilusão de que há verdades absolutas e de que todo gesto humano deve ser devidamente catalogado, depois de dissecado plenamente. Quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas e é imbuído desse pensamento que se deve olhar para o presente, sem a pretensão de dar explicações definitivas ou cair na armadilha de tentar estabelecer futuros cânones. (CARNEIRO, 2005, p. 32-33).

Busca-se, neste estudo, questionar a representação de personagens na literatura contemporânea de autoria feminina a partir de um lugar gendrado, isto é, marcado por especificidade de gênero, já que as sociedades ainda se organizam em torno dessas relações. Ao reconhecer e desvelar as condições ideológicas e sociais que regem tais construções, essa perspectiva crítica pode tanto denunciar práticas dominantes que estigmatizam a mulher, quanto apontar para múltiplas e móveis formas de representação dos sujeitos:

Se a crítica feminista das representações constitui hoje uma vertente importante de pensamento e de intervenção no conjunto das práticas culturais, uma de suas contribuições mais efetivas tem sido exatamente essa: poder pensar não apenas das, nem nas, mas as margens; explicitá-las, expô-las, seu gesto político-epistemológico mais significativo. (QUEIRÓZ, 1997, p. 142).

A análise dos modos de representação da mulher tanto na literatura de autoria feminina quanto masculina é uma das grandes linhas de pesquisa da Crítica Feminista. E o *GT Mulher e Literatura* da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), o *Seminário Nacional Mulher e Literatura* e as inúmeras revistas especializadas e eventos nessa área têm contribuído para a consolidação dessa linha.

São muitos os trabalhos preocupados em investigar o quanto as representações literárias sustentam a cultura dominante e/ou operam resistências ou práticas libertadoras, como é exemplo a pesquisa pioneira coordenada por Dalcastagnè, ainda em andamento⁹. A

⁹A partir da pesquisa que mapeou as personagens de todos os romances brasileiros contemporâneos publicados pelas três editoras mais importantes do país entre os anos de 1990-2004, Dalcastagnè desenvolveu outros estudos com esse mesmo corpus, a saber: sobre a representação de grupos marginalizados em geral e, também, sobre a representação da mulher especificamente. Em 2012, uma

partir desse estudo, inclusive, outros que também buscam realizar mapeamentos têm surgido: Lúcia Zolin (Universidade Estadual de Maringá) desenvolveu uma pesquisa que investigou a personagem feminina na ficção em prosa de escritoras paranaenses: 1970-2012¹⁰; José Leonardo Tonus (Université Paris-Sorbonne) coordena uma pesquisa que mapeia personagens de romances com o objetivo de investigar a experiência da exogenia; e Ricardo Araújo Barberena (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul) também iniciou uma pesquisa sobre a personagem no romance sul rio-grandense contemporâneo: 1990-2014.

É dentro desse mesmo modelo analítico que este trabalho ora proposto se direciona. Após investigar os lugares de onde falam as 55 escritoras que compõem as duas antologias, o que permitiu compreender que ainda há muito para se avançar para que não se perpetue a violência simbólica dos sistemas de representações que tendem a manter no limbo a produção das margens, esquadrinha-se, no próximo capítulo, o perfil das personagens representadas nesses contos. Apesar de o grupo dessas escritoras representar um quadro menos plural do que o esperado (ou não), haveria, em suas produções, espaço para representar uma pluralidade de perspectivas sociais?

nova pesquisa seguindo os mesmos moldes das anteriores foi iniciada, compreendendo, desta vez, os romances publicados entre os anos de 2005 e 2014.

¹⁰Paralelamente a este estudo, integrantes do grupo de pesquisa desenvolveram pesquisas de mestrado sobre a literatura de autoria feminina paranaense contemporânea: “A representação da mulher na ficção de autoria feminina paranaense: Pompília Lopes dos Santos (1990-1993)”, por Fabiana dos Santos Zanquetta (UEM-PR); “Representação e ideologia: “A representação da mulher no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense”, por Adriana Lopes de Araujo (UEM-PR); a personagem na contística de Luci Collin”, por Andiara Maximiano de Moura (UEM-PR).

CAPÍTULO 2

ENTRE AS MARGENS E A PENA

Só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas [de representação] se tivermos alguma idéia sobre quais posições-de-sujeitos eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. [WOODWARD, 2000, p. 17]

Pensar o conceito de representação, tema caro à literatura, significa percorrer um território diverso e instável. A origem latina do termo, tradicionalmente reservada a objetos inanimados, remete à ideia de tornar presente o que está ausente, mas essa relação de substituição é discutível. Segundo a cientista política Hannah Pitkin (1972, p. 8-9), em seu livro *The concept of representation*, que mostra a multiplicidade de tal conceito, a representação, de modo geral, significa tornar presente *em algum sentido* algo que, no entanto, não se apresenta literalmente ou de fato.¹¹ Não se trata aqui, portanto, da noção estrita de representação como mimese realista, ou seja, como espelho da realidade, mas de representação como uma interpretação que o sujeito faz a partir de uma posição social e ideológica.

É como compreende a filósofa política Iris Young (2006, p. 164 e 167), no artigo “Representação política, identidades e minorias”, em que ela aponta a perspectiva social como um dos elementos que podem ser representados. Compreendida como “o ponto de vista que os membros de um grupo mantêm sobre os processos sociais em função das posições que neles ocupam”, é sempre a partir de uma determinada perspectiva social que “um representante coloca certos tipos de questões, relata certos tipos de experiência, retoma uma determinada linha de narrativa histórica ou expressa um certo modo de olhar as posições de outrem.”

Embora ambas as teóricas tratem esse conceito dentro do contexto político, tais noções podem ser estendidas à literatura, afinal, de acordo com Eagleton (1983), em seu livro *Teoria da Literatura: uma introdução*, que discute as correntes literárias modernas, fazendo uma

¹¹“Rather, representation, taken generally, means the making present *in some sense* of something which is nevertheless *not* present literally or in fact.” (PITKIN, 1972, p. 8-9).

reflexão voltada para a visão política e ideológica da literatura, representar reflete sempre um posicionamento ideológico.

Por isso importa aos estudos literários entender também o *lugar da fala*, nos termos de Dalcastagnè (2012, p. 17), isto é, “quem fala e em nome de quem”, pois isso é determinante na forma como as representações são engendradas no texto. Um exemplo são os romances indianistas de José de Alencar, que mostram “a dialética de poder existente entre o colonizador europeu e as índias, que são impossibilitadas de falar e de reivindicar os seus direitos sobre o próprio corpo e sobre a terra brasileira” (BONNICI, 2007, p. 230). Para Pitkin, isso é consequência da concepção metapolítica do/a escritor/a:

A posição adotada por um autor, no interior dos limites estabelecidos pelo conceito de representação, dependerá de sua metapolítica – sua concepção ampla sobre a natureza humana, a sociedade humana e a vida política. Sua visão da representação não será escolhida arbitrariamente, mas estará inserida no, e dependente do padrão de seu pensamento político (PITKIN, 1972, p. 167 apud LOUREIRO, 2009, p. 65).

Assim sendo, a invisibilidade de grupos sociais seria uma dificuldade de enxergá-los, ou seja, um problema que envolve a subjetividade do observador que escolheu, a partir de suas experiências metapolíticas, isto é, a partir do seu *lugar da fala*, representar determinados grupos em vez de outros.

Mas não basta que a literatura forneça representações de diversos grupos sociais, elas precisam também ser representativas dentro do conjunto de perspectivas sociais, o que implica desmonopolizar os lugares de fala para que grupos diversos, marcados por outras visões metapolíticas, tenham acesso à voz. Não se trata aqui de uma tentativa de gerar histórias literárias que encontrem maior correspondência com a realidade, o que importa é que os questionamentos e os saberes construídos na economia textual reflitam outros interesses, diferentes dos da elite hegemônica, como aqueles decorrentes de outras experiências de gênero, de classe, de cor, de raça e de etnia, por exemplo:

O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares da fala. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16).

Ainda, essas vozes que falam das margens precisam ter legitimidade, o que é construída socialmente a partir da ação do campo literário, entendido como o espaço de negociações entre os principais agentes do circuito da produção, da distribuição e da circulação e que se interpõem na relação entre autor/a, obra e público. É como reflete Dalcastagnè (2005, p. 17), “o fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar [...] mas da possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido.” Sem isso, tais formas de expressão correm o risco de serem subjugadas por aquelas que já detêm seu espaço e legitimidade.

A Crítica Feminista, como visto, tem contribuído nesse sentido: ao abrir caminho para a representação de perspectivas sociais da qual o cânone masculino não foi capaz de expor. E ela resgata vozes marginalizadas tanto na produção quanto na representação literária e as coloca em cena, contribuindo não só para que elas sejam inseridas no campo literário e legitimadas, mas também para que ideologias deslocadas que tais sujeitos possam revelar também encontrem espaço na literatura.

Seria esse o cenário encontrado nessas duas antologias organizadas por Luiz Ruffato? Diante de uma variedade de escritoras brasileiras, a diversidade teria espaço nessas ficções? Que perspectivas sociais essas 55 mulheres que estão fazendo a nova literatura escolhem representar e silenciar? É o que se investiga a seguir por meio de uma abordagem estatística que busca entender em que medida tais escolhas são inclusivas.

2.1 CARTOGRAFIA DAS PERSONAGENS NOS 55 CONTOS: ESCOLHAS INCLUSIVAS?

As relações políticas, culturais e até mesmo existenciais no plano mundial e nacional, de acordo com a pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFRJ) Beatriz Resende (2008, p. 65), “parecem evidenciar, dos anos 1990 em diante, diferentes configurações identitárias, emergência de novas subjetividades, de novas vozes e, conseqüentemente, de novas configurações narrativas.” Se tais modificações na literatura podem realmente ser observadas na contemporaneidade, isso se configuraria, de certa forma, desde a seleção do perfil da personagem encenada no texto, ou seja, desde a escolha do sexo, da orientação sexual, da faixa etária, da cor, do estrato socioeconômico, da ocupação, das relações sociais, da perspectiva assumida no conto (protagonista, coadjuvante, narrador/a ou

narrador/a-protagonista), bem como do tempo, do espaço e das esferas (social e/ou privada) em que circulam as personagens, por exemplo.

E são exatamente essas as categorias estabelecidas aqui para a análise do perfil das personagens nesses 55 contos de autoria feminina. Sem a pretensão de catalogar cada uma das escritoras dentro de uma tendência, afinal, o que se tem aqui é apenas um viés de sua escrita literária, busca-se, nesta etapa, identificar, de forma quantitativa, as recorrências das variáveis dentro de cada uma dessas categorias nos textos das antologias. A partir desse levantamento estatístico, faz-se, então, uma reflexão sobre esses dados, que são compreendidos apenas como indícios de uma realidade.

Para tanto, utilizou-se o *Software Sphinx Survey* – Edição Léxica, versão 5 –, que permitiu realizar a coleta e o cruzamento estatístico de dados. A ficha com as questões e as respostas estruturadas para cada uma das personagens consideradas fundamentais no conto teve como base a que foi utilizada no estudo da pesquisadora Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. No entanto, convém destacar que, diante das especificidades do conto, algumas questões não foram consideradas, inclusive o valor dado a cada categoria de análise foi diferenciado no momento do estudo dos dados, até mesmo porque tais categorias não foram criadas especificamente para os gêneros curtos, como o conto:

A seleção do corpus da pesquisa exigiu certas definições operacionais importantes. Em primeiro lugar, a opção pelo romance, em detrimento da outra forma principal da narrativa literária, o conto, vincula-se à clara proeminência do gênero no campo literário e, mesmo, no mercado editorial brasileiro. Muito embora se ressalte a presença de inúmeros novos contistas na virada do século XX para o XXI, é preciso lembrar que as narrativas curtas haviam quase que desaparecido entre os lançamentos nos anos 1980, ressurgindo apenas na segunda metade dos anos 1990. Há também o fato de que, no romance, podemos vislumbrar personagens mais inteiras – ou seja, com maior desenvolvimento – do que nos contos, onde muitas vezes elas podem ser até dispensáveis (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 22).

É por se mover em um espaço ficcional reduzido, cuja ação centra-se em um único núcleo dramático, que o conto precisa evitar situações intermédias, o que impede que a metodologia utilizada por Dalcastagnè em sua pesquisa seja aplicada plenamente. Como resultado, tem-se um número elevado de categorias que não apresentam indícios suficientes no texto para preenchê-las, tal como seria possível em uma narrativa mais extensa, como o romance, que não precisa limitar imagens e acontecimentos acumulativos.

O romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2013, p. 151-152).

Apesar disso tudo, mesmo aplicando aos contos a metodologia utilizada na pesquisa de Dalcastagnè, o levantamento estatístico das categorias de análise das personagens, o qual permite traçar regularidades com mais rigor, sem impressionismos vagos, aponta para uma cartografia de presenças e de exclusões de perspectivas sociais recorrentes que não pode ser ignorada, como será visto neste capítulo.

E para reforçar os resultados obtidos, dados de outras duas pesquisas também serão apresentados, a saber, os da pesquisa em nível nacional coordenada por Dalcastagnè, que compreende os romances brasileiros publicados entre os anos de 1990-2004 pelas editoras Companhia das Letras, Rocco e Record; e os da pesquisa em nível regional coordenada por Zolin, que compreende os romances, contos e crônicas de autoria feminina paranaense publicados entre 1970 e 2012 por editoras comerciais e órgãos públicos, mas cujos dados aqui passarão por um filtro: serão utilizados somente aqueles referentes às publicações entre 1990 e 2005, para coincidir, assim, com o recorte temporal da pesquisa anterior e com os anos de publicação das antologias, 2004 e 2005.

As pesquisas serão referidas pelos seguintes títulos respectivamente: “Antologias”, “Literatura Brasileira” e “Literatura Paranaense”. As categorias serão dispostas nas tabelas conforme a ordem de maior ocorrência observada na pesquisa das antologias e serão apresentados dois valores numéricos: em evidência, o número de ocorrências identificadas; e,

entre parênteses, a referência em porcentagem. Convém destacar que, nos casos em que respostas múltiplas eram possíveis, o que gera um número percentual não pertinente para análise, e naqueles em que tabelas cruzadas foram feitas, somente o número de ocorrências foi apresentado.

2.1.1 Equacionando os dados: um mapa de presenças e de exclusões

No que diz respeito à época histórica em que transcorre a narrativa, ela foi identificada apenas quando algum indício explícito de ordem política, econômica ou social fosse apresentado. Com base nisso, constatou-se que a maioria dos contos se passa no período democrático pós-1985 ou em uma época indefinida, embora, neste caso, o momento histórico atual também seria cabível, já que não havia elemento algum para impedir tal aproximação. Apenas dois contos das duas antologias revelaram indícios referentes ao período da ditadura militar (1964-1984), sendo que, em apenas uma dessas narrativas, tal universo de perseguição política é um elemento estruturante da ação, e não mero pano de fundo.

A **tabela 1** ilustra os números referentes a cada época, que teve como referência os períodos convencionais da história política do Brasil, e revela que as outras duas pesquisas também constataram essa mesma tendência em representar o momento presente ou épocas incertas.

Tabela 1: Época em que transcorre a ação

Época em que transcorre a ação	Antologias	Literatura Brasileira	Literatura Paranaense
Redemocratização (a partir de 1985)	31	152	104
Épocas incertas	24	17	269
Ditadura militar (1964-1984)	2	56	58
Pré-colonial (antes de 1500)	-	18	1
Colônia (1500-1822)	-	16	3
Império (1822-1889)	-	28	1
Primeira República (1889-1930)	-	26	7
Era de Vargas (1931-1944)	-	27	26
República de 1945 (1945-1963)	-	48	32
Futuro	-	4	7
Outros	-	-	41
Total	57	392	549

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de narrativas.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” e pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Se, por um lado, há uma tendência em apontar a presentificação na narrativa, nos termos de Resende (2008), por outro, tem-se, também, a falta de indícios marcando um período histórico, o que não significa uma literatura deslocada da realidade socioeconômica, pois os conflitos ali vivenciados refletem dramas humanos, inclusive contemporâneos. Conforme a pesquisadora, há uma preocupação em compreender o presente, carregado de seduições e de ameaças imediatas, antes de imaginar o futuro ou de reavaliar o passado, como mostra a **tabela 1**, que não registra contos das antologias inseridos em outras épocas. Isso contrasta, “com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestação de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional.” (RESENDE, 2008, p. 26-27).

O referencial espacial urbano¹² é predominante nos contos, ele está presente em 49 narrativas, o que contabiliza aproximadamente 90% delas, como mostra a **tabela 2**. Essa tendência em encenar as ações em solo urbano encontra eco na extensa pesquisa de Dalcastagnè, em que a cidade é o cenário recorrente na narrativa: “Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 163). É tal como salienta Costa Pinto (2004, p. 83 apud CURY, 2007, p. 114): “a urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível”.

Tabela 2: Espaço em que transcorre a ação

Espaço em que transcorre a ação	Antologias
Urbano	49
Sem indícios	4
Litoral, serra	3
Aldeia indígena	1
Rural	1
Total	58

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de narrativas.

Dalcastagnè compreende esse quadro como reflexo do cenário contemporâneo brasileiro que, segundo o censo demográfico de 2000, registrou 81,3% dos brasileiros vivendo em cidades (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 163). O espaço urbano na narrativa é apresentado como o lugar onde se vive, efeito das configurações atuais do espaço geopolítico que substituiu a feição rural pela vida agitada e violenta das cidades. É nela que a violência, tema recorrente na literatura contemporânea, circula, atravessa as ruas e se multiplica no espaço da vida doméstica.

O cenário urbano e contemporâneo habitado por uma diversidade e multiplicidade de grupos sociais, todavia, ainda não encontra espaço na ficção brasileira. As minorias de cor, de

¹²A questão espacial não foi objeto de investigação na pesquisa da Literatura Paranaense Contemporânea de autoria feminina.

estrato socioeconômico, de faixa etária, de orientação sexual, por exemplo, ainda representam um índice ínfimo de ocorrências, como será visto.

A cor das personagens, identificada apenas mediante indícios explícitos, ou seja, sem inferências que possam refletir preconceitos enraizados, tende a não ser marcada, mas quando a cor é definida, o número de personagens brancas é superior ao de negras que, por sua vez, também o é em relação às personagens indígenas. Essa mesma situação é identificada nas pesquisas de Dalcastagnè e Zolin, que registraram um valor muito baixo para tais variedades, segundo ilustra a **tabela 3**.

Tabela 3: Cor das personagens

Cor das personagens	Antologias	Literatura Brasileira	Literatura Paranaense
Sem indícios	89 (80,9%)	44 (3,5%)	396 (50,8%)
Branca	14 (12,7%)	994 (79,8%)	345 (44,2%)
Negra	6 (5,5%)	98 (7,9%)	11 (1,4%)
Indígena	1 (0,9%)	15 (1,2%)	3 (0,4%)
Oriental	-	8 (0,6%)	3 (0,4%)
Mestiça	-	76 (6,1%)	21 (2,7%)
Não pertinente¹³	-	10 (0,8%)	1 (0,1%)
Total	110 (100%)	1245 (100%)	780 (100%)

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” e pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Apesar dessa tendência em caracterizar a personagem como branca quando se verifica uma identificação de cor, é relevante observar, conforme registra a **tabela 4**, que, no mapeamento das antologias, metade das personagens de cor negra (5 do sexo masculino e 1 do feminino) ocupam as posições de protagonista ou de narrador/a-protagonista, enquanto que a maioria das de cor branca (5 do masculino e 9 do sexo feminino), a de coadjuvante.

¹³A categoria “não pertinente” compreende as personagens não-humanas.

Tabela 4: Cor e posição das personagens

Cor	Posição	Protagonista	Narrador/a-Protagonista	Coadjuvante	Total
Sem indícios		23	36	30	89
Branca		2	1	11	14
Negra		1	2	3	6
Indígena		-	-	1	1
Total		26	39	45	110

De alguma forma, isso é representativo dentro de um cenário literário que tende a relegar ao segundo plano as personagens não brancas. Mesmo assim, o número pouco significativo dessas duas diversidades, a do negro e a do índio, e o apagamento de outras são inquietantes, ainda mais diante da predominante ausência de marcações de cor nos contos, o que sugere que tal ordem de discussão tende a não ser problematizada nessas narrativas – ainda que isso possa apontar para outros interesses nos contos, como a intenção de encenar dramas urbanos que não dependem de especificidades de cor, por exemplo.

Essa hipótese da preocupação social pouco recorrente nos contos se sustenta ao comparar a categoria “Cor” com a “Orientação sexual”. Uma vez que as relações amorosas é o tipo de relação social predominante nas narrativas, como será visto adiante (**tabela 8**), a orientação sexual das personagens está marcada em 72,8% delas (**tabela 10**); já a cor seria pouco evidente possivelmente porque ela estaria relacionada com outros tipos de relações sociais, como as profissionais, que registram um valor baixo de ocorrências.

A condição feminina, sim, é um elemento que tensiona a ação, e a marcação do sexo das personagens nesses contos já configura um indicador disso. Dentre as 110 personagens selecionadas como importantes para a configuração do conflito em suas respectivas tramas, predominam as do sexo feminino com 57,3% de incidência, enquanto que 40% são do sexo masculino, proporção mantida de forma aproximada dentro da categoria protagonista ou de narrador/a-protagonista: são 47 mulheres que ocupam uma dessas duas posições e apenas 16 homens situados nelas, como mostra a **tabela 5**. Aliás, os homens estão presentes em apenas 36 dos 55 contos, o que revela uma preocupação, ainda que de forma inconsciente por parte das escritoras, em dar voz às personagens do sexo feminino.

Tabela 5: Sexo e posição das personagens

Sexo	Posição	Protagonista	Narrador/a- Protagonista	Coadjuvante	Total
Feminino		20	27	16	63
Masculino		6	10	28	44
Sem indícios		-	2	-	2
Não pertinente		-	-	1	1
Total		26	39	45	110

Tal representatividade feminina nesses contos é significativa dentro da cena literária contemporânea, uma vez que, apesar de todas as conquistas que o movimento feminista e seus desdobramentos promoveram, a voz da mulher continua ausente ou silenciada. A pesquisa de Dalcastagnè (2005) ilustra esse aspecto: das 1245 personagens consideradas importantes para o estudo, 773 (62,1%) são do sexo masculino, enquanto 471 (37,8%) são do feminino, sendo que os homens ocupam majoritariamente as posições de protagonista e de narrador.

No entanto, ao isolar apenas a autoria feminina na pesquisa de Dalcastagnè, observa-se o mesmo padrão percebido nas antologias: a maioria das personagens são do sexo feminino (52%) e elas ocupam predominantemente as posições de protagonista e de narradora. Isso também pode ser observado na pesquisa de Zolin, que tem como recorte somente escritoras: das 780 personagens, 446 são do sexo feminino (57,2%), sendo que somente 70 personagens ocupam a posição de coadjuvante.

A tendência em a mulher dar voz à própria mulher na ficção, assim como a de o homem criar predominantemente personagens do sexo masculino, permite concluir, conforme aponta Dalcastagnè, que há uma relação entre a perspectiva social do/a escritor/a e da personagem. Essa correlação persistente também pode ser percebida no que tange ao estrato socioeconômico das personagens: tal como grande parte das escritoras, ao se observar o lugar de onde as personagens falam, notam-se mulheres e homens pertencentes, sobretudo, à classe média, como evidencia a **tabela 6**. Por classe média, entende-se aquele indivíduo que tem um padrão de vida estável: não passa fome, como o miserável não enfrenta grandes dificuldades no que se refere a necessidades básicas, nem esbanja padrões elevados de conforto e de consumo.

Tabela 6: Estrato socioeconômico das personagens

Estrato socioeconômico	Antologias	Literatura Paranaense
Classe média	54 (49,1%)	400 (51,3%)
Sem indícios	25 (22,7%)	118 (15,1%)
Pobre	16 (14,6%)	123 (15,8%)
Elite	10 (9,1%)	104 (13,3%)
Miserável	5 (4,6%)	14 (1,8%)
Outros	-	21 (2,7%)
Total	110 (100%)	780 (100%)

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Embora haja personagens pobres e miseráveis nas posições de protagonista e narrando as suas próprias histórias, esse índice não chega nem a 50% dentro dessas categorias sociais nas antologias. São as de classe média que representam a maioria no conjunto de personagens que narram e assumem a voz mais importante na narrativa, conforme também conclui Dalcastagnè em sua pesquisa – que registra um maior índice na categoria classe média e um menor na dos miseráveis:

De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 35).

Ainda, para reforçar esse quadro hegemônico, a cor branca é mais recorrente que a negra entre as personagens de classe média, tal como aponta a **tabela 7**. Isso configura uma perspectiva social limitada, que tende a rotular o indivíduo negro como pobre ou miserável e o branco como acima da linha da pobreza, tal como conclui Dalcastagnè (2012, p. 179): “enquanto os brancos oscilam entre as classes médias e (um pouco menos) a elite econômica, os mestiços se dividem entre classes médias e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres.”

Tabela 7: Cor e estrato socioeconômico das personagens

Cor	Estrato socioeconômico	Elite	Classe média	Pobre	Miserável	Total
Branca		3	7	1	-	11
Negra		-	1	2	1	4
Indígena		-	-	1	-	1
Total		3	8	3	1	15

As personagens tendem a ocupar a esfera social: 40 transitam somente nesse espaço, 30 alternam entre o social e o privado e somente 26 estão circunscritas apenas à casa, proporção mantida dentro da variável sexo, a saber, somente 15 mulheres permanecem enclausuradas no lar (aproximadamente 25%). No entanto, apesar de elas estarem mais presentes no espaço social, das 23 personagens femininas cuja ocupação foi identificada, a maioria ainda permanece restrita a tarefas tradicionais – como também foi observado nas pesquisas de Dalcastagnè e Zolin: 9 estão ligadas à área das artes e da comunicação (2 escritoras, 2 redatoras, 1 professora, 1 jornalista, 1 roteirista, 1 quiromante, 1 artista plástica) e 10 relacionadas às tradicionais atividades domésticas e às suas extensões (5 donas-de-casa, 2 enfermeiras, 1 empregada doméstica, 1 costureira, 1 profissional do sexo). Apenas 4 personagens estão circunscritas em um ambiente de trabalho diferenciado desse quadro tradicional: 2 militantes, 1 prefeita e 1 gerente.

Isso reflete a atual condição da mulher, cuja construção dos papéis de gênero atinge um grau de internalização tão profundo que, mesmo ao ingressarem no mercado de trabalho, tendem a realizar atividades análogas às que tradicionalmente realizam no âmbito do lar:

as mulheres representam 99% dos trabalhadores domésticos do país, são maioria nas funções de professora, nutricionista, enfermeira, ginecologista, pediatra e, quando estão na indústria, concentram-se nos setores têxtil, farmacêutico, confecção e alimentos, desenvolvendo tarefas não especializadas ou de pouca especialização. Ao ocupar cargos públicos, a atuação das mulheres segue o mesmo padrão (COSTA, 2002, p. 78-79).

Quanto às personagens masculinas, elas também reproduzem ofícios historicamente associados ao homem: dentro dos serviços braçais, tem-se o oleiro (1), o catador de material reciclável (1), o pescador (1) e o trabalhador de serviços gerais (1); nas esferas de poder, o militante (1), o proprietário (2), o empresário (2) e o arquiteto (1). É identificada, ainda, uma gama de profissões dentro das artes e da comunicação: escritor (6), diretor de filme (2), redator (1), roteirista (1) e artista plástico (1). Chama a atenção, em um único conto, um grupo de personagens masculinas travestis, cuja profissão é a prostituição.

Cerca de 50% das personagens femininas e 35% das masculinas das antologias não tiveram a sua ocupação definida ou mesmo algum indício de que desempenhassem um ofício. Ao se pensar esse resultado ao lado do fato de que a maior parte das relações sociais entre as personagens masculinas e femininas, seja nas posições de protagonista, de narrador/a ou de coadjuvante, é aquela que envolve os relacionamentos amorosos (53 das 136 ocorrências), é possível afirmar que a importância dada à esfera pessoal nesses contos tem sido mais intensa de modo que a preocupação com a profissão se torna dispensável, como ilustra a **tabela 8**.

Tabela 8: Relações sociais entre as personagens

Relações sociais	Antologias	Literatura Brasileira	Literatura Paranaense
Amorosa e Familiar	81	1019	571
Amizade e Inimizade	31	552	248
Profissional	13	514	162
Sem relações	11	7	83
Total	136	2092	1064

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de personagens.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” e pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

O alto índice de relações amorosas¹⁴ nos contos reforça a tradicional associação da literatura de autoria feminina a um universo de sentimentalidade, típico da literatura “flor-de-

¹⁴Não se pretende inferiorizar o tema das relações amorosas, afinal, segundo Leal (2004, p. 180), a *love story* não só se configura como “um recurso legítimo em um mundo em que são poucas opções

laranjeira”, nos termos de Sergio Miceli (2001), ou da “literatura água doce” (2001), segundo Maria Toledo. E essa generalização é acentuada quando se verifica que tais relações envolvem predominantemente jovens e adultos, uma vez que as relações amorosas tradicionalmente tendem a ser representadas na literatura dentro dessas faixas etárias, reforçando a ideia de que tal tema não é pertinente à faixa etária idosa. É como afirma a professora e pesquisadora Maria Barbosa (2003, p. 10), em seu livro *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*: “envelhecer se torna sinônimo de ter um corpo improdutivo, às margens do Logos, da sexualidade, da sensualidade, da família e da sociedade”.

Embora a situação dos/as idosos/as tenha sido uma das preocupações crescentes na sociedade brasileira contemporânea, o valor simbólico de que a velhice se reveste ainda é sustentado por discursos institucionais discriminatórios, conforme observa a professora Ecléa Bosi, em seu premiado livro *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*:

Quando as mudanças históricas se aceleram e a sociedade extrai sua energia da divisão de classes, criando uma série de rupturas nas relações dos homens com a natureza, todo sentimento de continuidade é arrancado de nosso trabalho [...]. A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor ou reprodutor. [...]. O velho não participa da produção, não faz nada: deve ser tutelado como um menor. (BOSI, 1987, p. 35-36).

É significativo o fato de 2 das 3 protagonistas idosas (são 10 no total) terem a relação amorosa como o conflito principal no conto, mas é evidente a supervalorização da idade jovem (34,6%) e adulta (30%) nas antologias, como evidencia a **tabela 9**. As categorias foram preenchidas por meio de indícios explícitos e conforme a maturidade da personagem.

representacionais para o gênero feminino”, como também, ao ser colocada no centro da vida dessas mulheres, determina as suas experiências cruciais de aprendizagem. Objetiva-se, aqui, apontar para uma situação de predominância de determinadas relações sociais, o que é sintomático dentro do contexto contemporâneo, em que as possibilidades de experiências múltiplas e plurais deveriam ser plurais.

Tabela 9: Faixa etária das personagens

Faixa etária das personagens	Antologias	Literatura Brasileira	Literatura Paranaense
Juventude	38	314	130
Idade Madura/Maturidade	33	909	264
Sem indícios	11	16	130
Velhice	11	115	81
Múltiplas idades	8	79	67
Infância	5	91	79
Adolescência	4	121	29
Total	110	1645	780

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria na pesquisa de Dalcastagnè, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de personagens.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” e pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Além de ter as relações amorosas como o foco nos contos e, ainda, entre jovens e adultos/as, a orientação sexual dentro dessas relações são predominantemente heterossexuais; as outras categorias identificadas nas antologias, a saber, a homossexual e a bissexual, não somam 10% do total das personagens. Embora esse seja um valor ínfimo, é relevante o fato de um pouco mais da metade desse grupo que foge à matriz heterossexual ocupar a posição de protagonista ou de narrador/a-protagonista.

Tabela 10: Orientação sexual das personagens

Orientação sexual	Antologias	Literatura Brasileira	Literatura Paranaense
Heterossexual	73 (66,4%)	1009 (81%)	59,3% (185)
Sem indícios	24 (21,8%)	92 (7,4%)	29,8% (93)
Homossexual	5 (4,6%)	48 (3,9%)	1% (3)
Bissexual	2 (1,8%)	30 (2,4%)	0,6% (2)
Ambígua	-	24 (1,9%)	8% (25)
Não pertinente	6 (5,5%)	17 (1,4%)	1,3% (4)
Assexuado/a	-	25 (2%)	-
Total	110 (100%)	1245 (100%)	780 (100%)

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” e pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

2.1.2 Ponderando os resultados

Embora não se possa dizer que os dados obtidos na leitura dos contos aqui enfileirados revelem absolutamente a complexa tipologia da representação das personagens contemporâneas, eles merecem atenção, afinal, como revelam as tabelas comparativas apresentadas, o mapeamento das duas antologias se aproxima dos resultados obtidos nas extensas pesquisas de Dalcastagnè e Zolin. Em ambos os estudos, também foi identificada a ausência de muitas representações de cor, de estrato, de espaço, de ocupações e de relações sociais na ficção brasileira contemporânea. Tal recorrência revela, portanto, tensões significativas para delinear o retrato da condição feminina e masculina na literatura publicada a partir de 1990.

Em resumo, as antologias tendem a representar personagens do sexo feminino. Elas são predominantemente heterossexuais, sem cor definida, jovens ou maduras, pertencentes à classe média ou sem estrato socioeconômico marcado e tendem a circular no espaço urbano e social, desempenhando frequentemente as funções restritas ao lar, à comunicação e às extensões delas. Aos homens, cabem-lhes as mesmas características, exceto as ocupações historicamente associadas a eles. Em ambos os sexos, as relações sociais predominantes são as amorosas e se passam em uma época indeterminada ou contemporânea.

Se tais escolhas são tratadas ou não no texto literário de forma emancipatória ou reprodutora de ideologias hegemônicas, questão que será abordada no próximo capítulo, o que se vê aqui é que são essas as opções ainda feitas pelas escritoras contemporâneas, o que significa dizer que muitas representações continuam silenciadas ou pouco recorrentes. Isso reflete a atual condição nas esferas de produção do discurso, como na política e na mídia, que não só excluem determinadas categorias sociais, como também leva tais indivíduos a aderirem a essa doxa que busca tornar tolerável e aceitável a sua exclusão das esferas de poder e do discurso.

É por isso que a representatividade de experiências de grupos e de sujeitos sociais invisibilizados e/ou estigmatizados “insere-se numa agenda, política e de pesquisa, para o campo da cultura brasileira”, pois é preciso “enfrentar o silenciamento e apagamento das marcas e vozes de quem se encontra nas margens” (DALCASTAGNÈ; THOMAZ, 2011, p. 9).

Tendo em vista, portanto, que as escritoras integrantes dessas duas antologias não advêm de diversos espaços sociais, como de categorias sociais marginalizadas, mas constituem, por outro lado, um grupo de mulheres que, de modo geral, já fazem parte de um círculo uniforme que participa do circuito literário, como visto no capítulo 1, e diante de personagens que não revelam uma diversidade de perspectivas sociais, conforme foram equacionados os dados nesse segundo capítulo, importa agora compreender a estrutura interna desses contos, a fim de entender se essas narrativas rompem ou reforçam estereótipos em relação às perspectivas sociais representadas.

CAPÍTULO 3

ESTICANDO AS MARGENS DOS HORIZONTES

Por potencial epistemológico radical quero dizer a possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 80, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas na diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito 'engendrado' não só na experiência das relações de sexo, mas também de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório ao invés de simplesmente dividido" (LAURETIS, 1992, p. 208).

A invisibilidade e o silenciamento de perspectivas sociais diversas na literatura, tanto na esfera da produção quanto na da representação das personagens, são questões politicamente relevantes, uma vez que revelam o caráter excludente da sociedade. Segundo Dalcastagnè (2005, p. 19-20), a luta contra a injustiça social reivindica não só a redistribuição da riqueza, mas também o reconhecimento do valor das múltiplas formas de expressões culturais e artísticas dos grupos marginalizados. A partir de uma abordagem plural, as perspectivas desses grupos podem ser ampliadas e enriquecidas de modo a serem compreendidas para além da visão homogeneizante dos discursos políticos dominantes.

Contudo, a vivência de escritores/as que detêm o monopólio da escrita, como é o caso aqui de grande parte das escritoras que compõem a antologia, não impede que um universo diferente do seu seja representado com sensibilidade e criticidade, assim como as perspectivas sociais escolhidas, majoritariamente elitistas, também possam revelar aspectos que apontem para uma visão mais abrangente desses grupos. Isso porque se vive um momento de maior consciência dos/as artistas sobre os aspectos ideológicos que a sua escrita produz. Dessa forma, rompe-se com a ideia de que a representação de grupos marginalizados não pode ser feita por outros grupos, isto é:

que a vivência de classe média dos escritores – com tudo o que isto implica em termos de conhecimento, sensibilidade, privilégios e preconceitos –

criaria uma barreira intransponível entre eles e o universo de despossuídos que circula ao seu redor. Não é bem assim. A narrativa é uma arte em evolução, que busca caminhos novos frente a obstáculos novos. Um desses “obstáculos” é o aumento da consciência sobre as diferentes formas do preconceito. O que faz, por exemplo, com que a obra de um autor como Mark Twain, antiescravocrata, abolicionista e simpático à causa negra, possa, hoje, receber manifestações contrárias à sua leitura nas escolas por parte de grupos afro-americanos. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 53).

Diante disso, realiza-se, neste capítulo, uma leitura analítica de alguns contos dos dois volumes da antologia, com o objetivo de investigar de que forma essa escrita representa as perspectivas sociais ali escolhidas: sabendo-se que não há uma pluralidade de perspectivas, como visto no capítulo anterior, haveria, ao menos, uma abordagem emancipatória em relação a elas? Ou as margens do texto estariam aprisionando um ponto de vista reprodutor de valores hegemônicos?

Para investigar essas questões, apresenta-se, a seguir, um pequeno quadro de possibilidades de representação que a ficção de autoria feminina produz no contexto da produção literária contemporânea, tendo a representação da mulher como foco nas análises, já que a personagem feminina e a condição da mulher frente à diversidade de experiências é a chave de interpretação de grande parte dos contos.

Esse quadro é composto por algumas temáticas recorrentes na escrita de autoria feminina e mesmo na ficção contemporânea de modo geral, tais como as relações amorosas dentro e fora da heteronormatividade compulsória, os afetos e desafetos entre pais/mães e filhos, a perda do centro identitário do sujeito, bem como a preocupação em tematizar a violência e a metalinguagem, duas questões menos associadas à escrita de autoria feminina, mas que aqui se fazem presentes como um indicativo de planos de discussão que se afastam da literatura dita “feminina”, no sentido de se interessar apenas por questões relacionadas ao ambiente doméstico, carregadas de sentimentalidade e de preocupações egocêntricas.

3.1 ANÁLISES DAS NARRATIVAS

3.1.1 Gêneros não “inteligíveis”

A categoria gênero, tributária dos movimentos sociais de mulheres, de feministas, de gays, de lésbicas, de bissexuais, de travestis, de transgêneros e de transsexuais, caracteriza uma tentativa de romper com o determinismo biológico que envolve a construção das

identidades de mulher e de homem. O uso dessa categoria aponta para uma perspectiva culturalista em que as diferenças de sexo são modeladas segundo uma ordem cultural, e não essencialista, o que abre espaço para se pensar os pressupostos que constituem as práticas e as representações sociais, como a própria noção de natural. Dessa forma, é possível desvelar os mecanismos de poder que estabelecem as desigualdades em hierarquias de valor.

Robert Stoller é quem emprega o termo “gênero” pela primeira vez, segundo a professora e pesquisadora Joana Pedro (2005). Ao analisar o caso dos intersexos e transexuais em seu livro *Sex and Gender* (1968), o psiquiatra percebeu que a relação entre sexo (a anatomia genital) e gênero (a identidade sexual) não era correspondente, o que tornava necessário separar essas duas categorias: a diferença sexual inscrita no corpo pertenceria ao sexo e os significados corporais construídos pela sociedade, ao gênero.

Joan Scott, em seu artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, retoma essa diferenciação feita por Stoller: o gênero indica as construções sociais que determinam as identidades subjetivas dos homens e das mulheres, ou seja, o uso da categoria “gênero” coloca a ênfase sobre todo o sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade.” A historiadora, não obstante, introduz a noção de poder dentro dessa relação, concebendo, assim, o “gênero como um modo primeiro de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 78).

Na esteira desse pensamento, Judith Butler, em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, também contesta a construção da identidade de gênero a partir do sexo biológico, haja vista o caso de gays e de lésbicas, por exemplo, em que a categoria de gênero não coincide com a de sexo. Diante disso, a autora propõe a chamada teoria performática, segundo a qual o gênero é um efeito discursivo e o sexo é um efeito do gênero, ou seja, sexo e gênero são “desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada” (BUTLER, 2010, p. 197).

Nesse sentido discursivo que desnaturaliza as evidências é que se pode compreender as contribuições de Michel Foucault para as discussões de sexo e de gênero. Ao entender que o discurso é inerente a todas as práticas e instituições culturais, o filósofo desconstrói a pretensão de objetividade, de universalidade e de autenticidade no contexto da história cultural, revelando as relações de poder subjacentes aos regimes de verdade, como as referentes à construção da sexualidade:

Ora, meu problema sempre esteve do lado de um outro pólo: a verdade. Como o poder que se exerce sobre a loucura produziu o discurso “verdadeiro” da psiquiatria? O mesmo em relação à sexualidade: retomar a vontade de saber onde o poder sobre o sexo se embrenhou. Não quero fazer a sociologia histórica de uma proibição, mas a história política de uma produção de “verdade” (FOUCAULT, 1997, p. 128).

Aos sujeitos que rompem com a performance inteligível de gênero, a qual prevê “relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”, dá-se o nome de gêneros não inteligíveis, nos termos de Butler (2010, p. 38). É o que se observa em “Olívia Palito”, de Veronica Stigger.

O conto se passa em uma cidadezinha do interior habitada por gabirus, como são chamados os seus moradores baixinhos de cabeça desproporcionalmente grande e redonda. O conflito se dá com o nascimento dos compridões: meninos de cabeça perfeitamente harmonizada com o corpo longilíneo. A população entra em pânico. A saúde pública, com medo de reduzir a taxa de natalidade, estuda o caso e conclui que tudo é culpa da água. Passa-se, então, a fazer tudo com coca-cola: cozinhar, escovar os dentes, tomar banho. Mas o caso não se resolve e a população vai se dividindo entre os cabeções e os Olívias Palito, como foram apelidados. Quando os compridões se cansavam das provocações, eles se sentavam na cabeça dos baixinhos e soltavam um peido. Certa vez, em um Carnaval, a cabeça de um dos baixinhos escorregou e entrou no ânus de um dos compridões e, para sair, o que era incômodo foi se tornando prazer. Os outros Olívias viram e quiseram experimentar também. No início, os baixinhos fugiam, mas depois eles é que os procuravam. Então, os compridões decidiram cobrar. A procura continuou até que as mulheres dos baixinhos, que os queriam de volta, convenceram os Olívias Palito a tentar tal negócio na metrópole, onde o lucro iria ser maior. E assim aconteceu: foram para a metrópole e até para fora do país. O conto se encerra com o ouvinte da história subindo a saia e sentando-se no cabeção do sujeito que a estava lhe contando.

O corpo assume, aqui, uma importância central na narrativa, tanto que são as características corporais que geram a primeira forma de deslocamento desse indivíduo. Assim que o primeiro “compridão” nasceu: “O pai morrera de desgosto”, a mãe “chegou a embrulhar o bebê em papel jornal para jogá-lo no lixo da praça” e, a cada nascimento, a cidade se sentia assombrada (STIGGER, 2005, p. 266).

É tal como reflete Foucault, em seu livro *Microfísica do poder* (1997), é no corpo que o poder atinge a realidade mais concreta do indivíduo, penetrando em sua vida cotidiana e,

por isso, configurando-se como micropoder. O corpo, portanto, caracteriza-se como uma materialidade microfísica de acesso e de confronto a uma complexa rede de saberes e de poderes que o constitui. De acordo com Guacira Louro (2008, p. 83), em seu livro *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, “é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros”.

Apesar de o corpo configurar um dos motivos de marginalização dos Olívias Palito, é a orientação e a prática homossexual que resultam na expulsão deles daquela cidadezinha. Isso porque tal comunidade considerava essa prática não legítima, o que explica o medo e a vergonha dos cabeçudos de serem descobertos, tanto que os encontros com os compridões ocorriam nas esquinas e durante a madrugada:

Nos primeiros tempos, os baixinhos andavam aterrorizados. No entanto, pouco mais de uma semana depois, um habitante jurou de pezinhos juntos [...] que vira um baixinho se dirigir à noite, por sua própria vontade, à esquina em que costumava ficar de tocaia aquela Olívia Palito que primeiro sentou num cabeção. Outro nanico contou ao prefeito que também vira um conhecido [...] ir ao encontro das Olívias Palito. Até o prefeito fora visto se aproximando de uma esquina disfarçado de esquimó. Nem havia terminado a quaresma e já era grande o movimento de baixinhos que, na surdina, durante a madrugada saíam à cata de uma Olívia Palito (STIGGER, 2005, p. 270).

No conto, é evidente a transgressão no que diz respeito à heterossexualidade do desejo, tanto por parte dos baixinhos, que “não queriam morrer sem passar pela experiência de ter a cabeçona devorada por um cu” (STIGGER, 2005, p. 270); quanto por parte dos Olívias Palito, que sentiram prazer pela primeira vez:

O corpinhozinho era jogado violentamente de um lado para o outro, mas nada de desentalar. Ninguém ajudava, de tão estarecedora que era a cena. O compridão parou mais uma vez, recobrou o fôlego e recomeçou. De tanto se sacudir e sacudir o cabeção preso no canal retal, o cu foi progressivamente se alargando. E conforme o orifício anal ia se alargando, a Olívia Palito ia meio que gostando daquela coisa, daquele imenso cabeção lhe preenchendo toda, daquelas orelhinhas acariciando as paredes do reto. Ela já não berrava mais, e seus movimentos foram se tornando menos violentos e mais rebotativos. Ela riu – e esta foi a primeira vez que se viu uma Olívia Palito rir. Nisso, o baixinho que, há um certo tempo, apoiara braços e pernas na bunda dela, forçando o corpo para trás, finalmente conseguiu tirar seu cabeção de dentro daquele ânus. Neste momento final, ela deu um outro berro, mas, desta vez, de prazer (STIGGER, 2005, p. 269).

Vê-se, então, que, dentro da matriz de inteligibilidade de gênero, que prevê, segundo Butler (2010), uma relação de “coerência” entre sexo, gênero e sexualidade, o espaço reservado aos sujeitos que transgridem tais ordens regulatórias, como o travesti, o/a transexual, os/as *drags*, o/a homossexual, o/a bissexual, por exemplo, é o da margem. E isso fica evidente no destino dos Olívias Palito, que foram afastados do convívio social. Trata-se de um corpo marcado como ilegítimo, imoral, patológico, configurando, assim, o corpo *queer*, segundo Louro (2008, p. 8, 43), “um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca”, um corpo que “aponta para o estranho, para a contestação, para o que está fora-do-centro”.

A materialidade desses corpos evidencia, assim, o caráter cultural e instável das identidades, rompendo com o imperativo que força uma única verdade para o corpo, o sexo e o gênero. Afinal, segundo Butler (2010, p. 38), a “verdade” do sexo “é produzida precisamente pelas práticas reguladoras”, ou seja, não se trata de uma categoria assegurada por critérios lógicos ou analíticos, mas, nos termos de Foucault (1997), por dispositivos socialmente instituídos e mantidos.

As ficções reguladoras de gêneros inteligíveis “exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’.” (BUTLER, 2010, p. 39). Assim se configura o deslocamento dos Olívias Palito, pois eles representam uma performance de gênero que se articula fora dessa matriz.

Embora o conto tenha um tom de narração de um mito, neste caso, pode-se dizer, o da origem dos transgêneros, a história não tem por fim narrar a fábula dessa identidade. Por meio do absurdo, a característica mais marcante do conto, a qual explora o pensar para além dos limites conhecidos, pensáveis, a narrativa traz à tona as descontinuidades que atravessam os sujeitos, como foi visto tanto nos baixinhos quanto nos compridões.

E isso é simbolizado, de certa forma, no Carnaval, quando ocorre o deslize por acidente na cabeça de um baixinho: o fato de isso ter acontecido nessa festividade permite entender o conto como uma crítica à inteligibilidade de identidades que não passa de um jogo de máscaras. Em outras palavras, não há uma identidade duradoura, verdadeira e absoluta, conforme observa Foucault (1997): a identidade que se tenta assegurar e reunir sob uma máscara é uma paródia, pois o plural a habita.

Essa pluralidade também integra a personagem principal do conto “Madrugada”, de Heloísa Seixas, embora ela tente se convencer do contrário, de uma heteronormatividade

compulsória. A ação do conto se resume às memórias de uma experiência homossexual que a personagem teve recentemente durante alguns meses e, também, ao seu temor de que isso se torne a repetir. De volta ao seu apartamento, a protagonista, com medo de tê-lo novamente invadido pela mulher com quem se relacionou, passa a madrugada acordada, relembrando a história que teve com ela, como estratégia para não dormir e, também, para expurgar todo o sentimento negativo que essa experiência ainda lhe traz. Mas ela cochila algumas horas e, quando acorda, ouve passos vindos da porta. A história termina com a mulher caminhando impulsivamente para abri-la.

A personagem avalia a sua experiência homossexual passada como impura (“sinto o sangue puro correndo novamente sob a pele”), aterrorizante (“os fluidos do terror que aqui dançaram, por tantos meses”), de quase morte (“estas paredes que me viram nascer e quase morrer”), demoníaca (“Eu poderia contar tudo, passo a passo, [...] recitar os versos satânicos”), selvagem (“Eu não conhecia o cheiro de fêmea. Tinha tido homens, muitos”), solitária (“Ao longo do tempo em que estive mergulhada no negror, na floresta assombrada, não tinha qualquer contato com o mundo exterior, nada. Ou quase nada.”) e que até se aproxima de uma vivência sobre-humana de possessão, como evidencia o trecho seguinte (SEIXAS, 2004, p. 287-288, 290, 292):

Meus olhos ardem, não posso deixar que se fechem. Não posso dormir, preciso ficar alerta. No filme dos invasores de corpos era assim, eles agiam enquanto as pessoas dormiam. Um minuto, um cochilo apenas – e eles tomavam conta. Pronto. A pessoa não era mais a pessoa, apenas um corpo sendo comandado pelo exército invasor, alienígena. *Vampiros de almas*, foi como se chamou aqui. *Vampiros de almas*. Foi o que aconteceu comigo. (SEIXAS, 2004, p. 288).

Contudo, embora ela tente convencer o/a leitor/a e a si mesma de que tal vivência foi repulsiva, é preciso desconfiar da legitimidade de seu discurso, ainda mais em se tratando de uma história narrada pela própria protagonista, o que leva o/a leitor/a crítico/a a suspender a crença na ilusão ficcional por se tratar de uma visão central e, portanto, limitada. Ao longo da narrativa, percebe-se alguns momentos em que sentimentos e sensações descritos revelam o oposto, ou seja, a personagem vive um embate entre o desejo e o medo de vivenciar novamente uma experiência com aquela mulher: “Minha garganta se contrai num segundo, sinto as paredes internas que se fecham, um nó feito ao mesmo tempo de desejo e medo. Mas não importa. Preciso contar.” (SEIXAS, 2004, p. 288).

Ainda que a personagem se figure repleta de certezas no início do texto: “Sei que já estou forte”, “hoje sei, agora estou limpa”, é com desconfiança que o seu discurso deve ser analisado. Ela mesma o encerra com dúvidas ao final do conto, quando caminha rumo à porta para abri-la: “se aqui houvesse um espelho eu talvez vislumbrasse o cintilar dos meus próprios dentes, no escuro. Ou talvez não.” (SEIXAS, 2004, p. 287-288, 298). Os advérbios de dúvida juntamente com os tempos verbais no subjuntivo encenam na materialidade linguística essa incerteza, ou melhor, essa ambiguidade da personagem que vai se revelando aos poucos.

O conto se ilumina em meio a uma penumbra durante a madrugada, não há clareza sobre nada, como se prenuncia desde o início do conto: “A luminosidade da rua penetra pela cortina japonesa, vara os pequenos talos que amarrados formam a trama e se espraia mais pela nesga, pela fenda.” (SEIXAS, 2004, p. 287). É preciso penetrar nas fendas do texto para preencher os seus vazios.

Assim sendo, se, no conto anterior, o absurdo é a estratégia narrativa para problematizar a inteligibilidade de gênero, em “Madrugada”, a narradora não confiável se constitui como o elemento chave para encenar outro perfil de personagem descontínua. Por meio desse tipo de instância narrativa, que carrega o texto de ambiguidades e de possibilidades, o conto revela que a representação ali posta não é a realidade em si, mas sim instâncias construídas e que, portanto, podem ser “verdade” ou não. Com efeito, o texto impele o/a leitor/a a uma tomada de partido em relação à “mentira” da própria representação.

A experiência aqui, tal como na narrativa anterior, também é posta como um desvio da normalidade, reflexo da condição enfrentada por esses grupos dissonantes. A própria protagonista assim julga sua experiência homossexual, como deixa entrever o seguinte trecho: “É com olhos baços que observo esse cenário tão banal, toda a sensação de normalidade que dele emana [...]. Os donos desses carros hão de ser pessoas comuns e me pergunto se algum dia voltarei a ser, depois que o tempo tiver apagado a marca, o sinal.” (SEIXAS, 2004, p. 289).

Embora a temática homossexual seja trazida à cena, o que configura um aspecto positivo na narrativa brasileira, já que a heterossexualidade compulsória ainda se faz predominante, a autora não amplia os horizontes de expectativa para abordar essa problemática. A relação entre as duas mulheres se dá somente no plano carnal, ou seja, não há uma abordagem mais complexa dos sentimentos afetivos:

Na espiral de prazer e dor em que me dissolvo, já não sou dona do meu próprio corpo, ela me domina, e me deixa levar por todos os portais, todos os cômodos, todos os quartos, e cada canto da casa recebe nossos gritos, nossas secreções, as nódoas de saliva e sangue ungindo o chão, unção extrema. E a esse ser andrógino, esse anjo das trevas, macho e fêmea, eu me entrego por inteiro, corpo e alma condenados, deixando que me sugue, que me chupe a carne e me triture os ossos, com a força descomunal que só os loucos têm.” (SEIXAS, 2004, p. 291).

Ao lado dessa perspectiva limitada, ainda é explorado o clichê do erotismo vinculado à experiência de quase morte: “Não teria como adivinhar que a pequena caverna que se abria para mim, úmida e quente em meio à penumbra avermelhada era o flanco, a fissura mortal, o acesso por onde viria o vampiro.” (SEIXAS, 2004, p. 290).

As manifestações de afeto novamente ocorrem em entre-lugares, isto é, em espaços de passagem, como no corredor onde as duas mulheres se beijam pela primeira vez; em espaços artísticos, de certa forma, autorizados, como em um palco de teatro, onde a protagonista assistiu ao primeiro beijo entre mulheres; e, ainda, em espaços privados, como no interior de seu apartamento no meio da madrugada, distantes, portanto, de qualquer possibilidade de expressão de afeto em público. Em suma, as relações homoafetivas só acontecem afastadas dos espaços cotidianos, como se exigissem sempre um deslocamento, conforme conclui Virgínia Leal (2008), em seu artigo “Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina”.

E a temática de um “amor assombrado” também ilustra isso, pois é como se a possibilidade de uma relação homoafetiva só se desse em um plano sobrenatural, segundo reflete Leal (2008, p. 38): “Se trazer visibilidade à temática de amor entre duas mulheres pode contribuir para a criação de novos modelos representacionais, a sua aproximação a elementos fantásticos torna a discussão enfraquecida”.

Diferentemente desse “amor assombrado”, distante da realidade cotidiana, o conto “Bondade”, de Simone Campos, toca na temática homossexual de modo “relativamente naturalizador”, nos termos de Leal (2008, p. 178). No entanto, a problematização da inteligibilidade de gênero não é o foco do conto, mas as relações líquidas da pós-modernidade, tema que será abordado mais adiante. A protagonista, atraída por sua amiga, espera que ela corresponda ao seu sentimento, mas isso não acontece, a amiga apenas usufrui os sentimentos da narradora para lhe conferir poder perante seus/suas amigos/as:

Ela “gostaria de ser cantada por uma mulher”. Não dissera nenhuma mentira. Mas agira sub-repticiamente [...]. Não era ser cantada para dizer sim – era para dizer não. [...] De mim, ela não queria só a lisonja de ser desejada por uma mulher. Sabe-se que a frase ‘queria ser cantada por uma mulher’ também aciona um perigoso gatilho na mente masculina. Nesse verdadeiro quadro patológico, eu era não apenas a figurinha difícil, mas uma diversão extra, com a qual ela poderia trocar dúbios elogios e contatos físicos de amiguinhas, deixando todos os homens que a cortejavam ciumentos e excitados ao mesmo tempo. Ela sequer pensava no estrago que isso poderia fazer. (CAMPOS, 2004, p. 42-43).

Vê-se, portanto, que a experiência homossexual nesse conto é novamente lançada dentro de um terreno de impossibilidades, diferentemente, portanto, da relação que acontece entre a amiga e outros rapazes ao longo da narrativa. Do absurdo no conto “Olívia Palito”, passando pelo tom fantástico de “Madrugada” e chegando a uma narrativa do cotidiano em “Bondade”, nenhuma dessas narrativas conseguem representar as vivências homossexuais como possíveis ou para além da madrugada nas esquinas ermas da cidade ou das paredes do apartamento.

Contudo, o fato de tais relações não “inteligíveis” serem trazidas à cena configura um aspecto de grande importância dentro do terreno fóbico da literatura brasileira acerca desse tema, já que tal perspectiva social, como visto no capítulo 2, está presente em menos de 15% das narrativas em todas as três pesquisas. E mesmo que o horizonte de possibilidades dessa perspectiva seja limitado, os contos problematizam as normas preestabelecidas de gênero e de sexualidade, reclamando a legitimidade e a inclusão de grupos descentralizados, como é o caso dos sujeitos que fogem à doxa heteronormativa.

3.1.2 Gêneros “inteligíveis”

Se essas representações ficcionais acerca da homossexualidade figuram dentro de um horizonte de expectativa ainda tímido, as relações amorosas no campo da heterossexualidade apresentam perspectivas mais plurais, isto é, reivindicam outros modos de entender e pensar a sexualidade na contemporaneidade. É o caso do conto “Pão físico”, de Fernanda de Carvalho, que tematiza, dentre outras questões, a atração sexual que o protagonista de 80 anos sente por sua irmã, o que configura uma perspectiva diferenciada em relação à esfera das relações amorosas heterossexuais.

No entanto, apesar de a narrativa transgredir padrões ao tocar em um tema menos recorrente na literatura, o incesto, o desejo da personagem protagonista, dessa vez do sexo masculino, não é realizado e nem passível de o ser, como indicam a distância espacial entre os irmãos, a condição de casada da irmã e as mágoas guardadas por ele. Isso circunscreve essa relação tabu na esfera da impossibilidade novamente, como visto nos relacionamentos homossexuais.

Há muito sonho que estou na cama com alguma mulher – uma transeunte qualquer que vi a caminho da padaria, por exemplo – e em vez de meu pênis golpeá-la, meu corpo inteiro entra pelo túnel da vagina, sufoco com mormaço, não enxergo nada; vem a sensação de que não é mais a mulher e é você que, no espasmo provocado, tenta me expulsar desse lugar aquoso; muito tempo após acordar, guardo a angústia por ter sofrido pequena morte, por nunca conseguir sentir o prazer extasiado. (CARVALHO, 2004, p. 60).

O conto é a carta que Eleno redige para sua irmã Carminha. Escrita logo após um mês dentro de um hospital, a carta relata notícias sobre o atual estado de saúde de Eleno, sobre a enxurrada na cidade que trouxe à superfície corpos do cemitério e relembra, sobretudo, duas noites memoráveis do protagonista: a que ele e sua irmã passaram juntos em sua meninice e a noite do velório de seu pai, momento em que ele teve que suportar hospedar em sua casa sua irmã ao lado de seu marido. Eleno não perdoa Carminha por ter ficado longe de seu pai enfermo, mesmo assim, ele se despede afetivamente e com a promessa de escrever no dia seguinte: “Eternamente seu / Eleno”.

A solidão e o deslocamento da sociedade que o/a idoso/a sente também são temas importantes nessa narrativa. Consciente da tragicidade de sua própria velhice, a escrita da carta, que o leva a um universo de memórias, é o que o retira do isolamento e do silêncio, ainda que isso não seja suficiente para protegê-lo de sua angústia existencial: “O que me preocupa não é a sensação de tudo ruir, de liquiefazer-se, desmanchar-se. [...] Ah, isto é preocupante, como deveria ser! Perdi meus interesses.” (CARVALHO, 2004, p. 60).

Isso é reforçado no trecho em que ele deixa entrever o seu desinteresse pelo fim de ano, popularmente visto como de renovação de esperanças e de projetos. Enquanto todos estão voltados para o futuro, Eleno vai ao cemitério visitar o túmulo de sua família, mas não em um gesto afetivo: “Retirei do saquinho de pão o dinheiro amarfanhado, joguei. Eu ia dizer: *Aqui está, enfie onde bem entender, vale bem mais que a propriedade na serra.* [...] Depois

roubei lírios da paz do morto próximo. Coloquei em cima da lápide do nosso pai. Cumpri o rito e voltei.”

Sua vida está voltada ao passado e às suas intempéries, que ressurgem e o incomodam como zumbidos. É como o conto se inicia, com um texto informativo retirado de um jornal sobre o tal problema: “Embora não se saiba o que pode ocasionar o ZUMBIDO, muitos pacientes com histórico de exposição ao barulho intermitente ou contínuo apresenta os sintomas. [...] Participe de um grupo. A diminuição do sofrimento, muitas vezes, decorre de experiências compartilhadas” (CARVALHO, 2004, p. 55). A passagem do tempo assim ecoa como um zumbido em seus ouvidos: são as indicações do médico, as desavenças familiares, o desejo sexual pela irmã.

De maneira mais explícita e, dessa vez, plenamente realizada, a experiência sexual na terceira idade é tematizada no conto “Uma alegria”, de Cláudia Lage, problematizando, assim, a tradicional imagem de mulher assexuada que a sociedade ocidental criou para a velhice: “Os dedos com **desejo medo** de ultrapassar aquele caminho – seu – mas tão seu que sempre ali – e desconhecido.” (LAGE, 2004, p. 161).

Após 40 anos de casada, a protagonista começa a descobrir a própria sexualidade, sozinha em seu quarto: depois de ler algumas revistas, ela se toca pela primeira vez e sente um prazer jamais experimentado. Na segunda vez, o marido percebe, pela louça suja na pia e pela casa não arrumada, que algo estava acontecendo com a sua esposa. No dia seguinte, então, ele finge sair de casa. É quando descobre que a mulher se masturba. A cena o deixa perplexo, pois sempre achou que ela não ligava para sexo, como ele mesmo comprovou ao mentir para a sua esposa há dez anos que estava impotente – na espera de que ela sentisse falta. Mas a cena dela nua se tocando o deixa seduzido e, pelos próximos sete dias e sete noites, não saíram do quarto.

A protagonista idosa inicialmente revela culpa e vergonha ao se tocar buscando prazer, reflexo do pensamento ocidental cristão, que cindiu o mundo natural e o humano, circunscrevendo os instintos sexuais à esfera dos animais, enquanto que à do ser humano apenas a procriação.

Tentou lembrar o que dizia a revista. Para massagear bem o clitóris. Clitóris: Monte acima da entrada da vagina. Sim, era isso. Colocou a mão de novo. Fez massagem. Nada. [...] Pensou em desistir, vai ver não gostava mesmo dessa porcária. Pois ela achava aquilo um horror, uma pouca-vergonha, uma safadeza. Uma porcária mesmo. [...] Arrumou a calcinha, o vestido.

Estendeu as mãos como se elas estivesse sujas [...] Ouviu então um barulho na porta. [...] Correu como pôde para abrir a porta do quarto, correu como nunca para apagar qualquer evidência, embora não houvesse nenhuma. Sentou na cama, esbaforida. Arrumou o vestido, esfregou as mãos ainda úmidas. (LAGE, 2004, p. 162-163).

Mesmo não sendo muito religiosa, nem tendo muita fé, Deus aparecia em sua mente “para lembrá-la da sua posição nesse mundo! da idade! e dos deveres nesse tempo – talvez pouco – que lhe restava de vida!” (LAGE, 2004, p. 170). Esses sentimentos de repressão são dissolvidos ao final da narrativa, quando os dois se relacionam sexualmente e ela, então, sente-se simplesmente e somente nua: “enfim posso ao menos entender o que é tirar a roupa e ficar desse jeito solto – não despida nem exposta: nua.” (LAGE, 2004, p. 178).

A referência a essa palavra, “nua”, remete a um universo de liberdade, sem pressões sociais que restringia a existência da mulher aos papéis biológico (parideira) e moral (protetora da família): “Mas, ele sabia, no fundo, ela agradecia ‘o fim daquela sem-vergonhice’. Pois os filhos já estavam criados os netos crescidos, para que continuar com aquilo?” (LAGE, 2004, p. 175). A narrativa revela, assim, “formas libertárias dos idosos lidarem com o próprio sexo e com a permanência de Eros em seu processo existencial”, nos termos da professora e pesquisadora Carmen Secco (2003, p. 90), em seu artigo “No compasso de rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africanas e brasileiras”.

A sexualidade, inclusive, é focalizada de forma explícita, rompendo, desse modo, com o prazer do desvendamento do discurso metafórico: “Sentiu a mão dele se deslocando, saindo de sua cintura e parando em um dos seus seios [...]. E, sabendo que ia surpreendê-lo, foi abaixando a mão até o ventre o sexo dele.” (LAGE, 2004, p. 177). A velhice aqui, portanto, escapa de perder a materialidade sexual, isto é, de se tornar o que Secco chama de idade espiritual por excelência: “O velho, acalmadas as paixões genitais e eróticas, é o que se prepara para a transcendência mística.” (SECCO, 2003, p. 88).

A narrativa, ainda, expõe um corpo erotizado, que é descrito com rugas, dores e cansaço, evidenciando, com efeito, “que as rugas da pele não excluem as dobras do desejo, uma vez que o pulsar da vida extrapola as fronteiras etárias.” (SECCO, 2003, p. 105). Sem disfarces rejuvenescedores, as personagens não se envergonham de suas rugas, nem rejeitam a própria imagem, sentimentos pouco comuns na atualidade, em que a indústria de maquiagem, de cosméticos e as cirurgias plásticas pregam a ditadura da beleza e da juventude eterna.

Assim sendo, o conto opera movimentos transgressores, mesmo ambientando um casal de idosos dentro de uma rotina diária reprodutora dos papéis de gênero: casaram-se, tiveram filhos e agora a mulher cuida do marido e da casa. Ao colocar o desejo sexual como impulso vital na vida da protagonista, a narrativa rompe com uma tendência na tradição literária de representar o/a idoso/a quase sempre como personagem secundária e em suas mazelas, tal como ocorreu no Realismo e no Naturalismo; ou de representá-lo/a como no Simbolismo, conforme analisa Affonso de Sant’Anna: a “velhice [...] como o período em que o corpo estaria esvaziado dos desejos, e as carnes estariam vazias como as de uma múmia. A poesia aí joga, inclusive, com um estereótipo: de que os velhos não têm desejos sexuais e fantasias.” (SANT’ANNA, 1984 apud SECCO, 2003, p. 88).

Se o conto “Uma alegria” tematiza a descoberta da sexualidade quando a personagem já se encontra na terceira idade, em “Um oco e um vazio”, de Cíntia Moscovich, é a protagonista jovem que vivencia esse aprendizado, que se dá com o seu professor já de idade avançada. No entanto, diferentemente das duas narrativas anteriores, o foco recai sobre a fluidez das relações amorosas, outro tema muito explorado na literatura contemporânea.

Segundo analisa o sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, tudo é temporário dentro da racionalidade moderna atropelada pela voragem consumista, daí a metáfora da “liquidez”. Assim sendo, a solidez dos compromissos duradouros precisa ser dissolvida, atenuada, como sugere Bauman: os relacionamentos devem ser “leves e frouxos, de tal modo que, como as riquezas de Richard Baxter, que ‘caíam sobre os ombros como um manto leve’ possam ‘ser postos de lado a qualquer momento’” (BAUMAN, 2004, p. 7).

É o que se pode verificar nesse conto. Em um quarto, a jovem protagonista vive a experiência de se relacionar sexualmente. Nua, de olhos fechados e de costas, passando do mundo visível ao das sensações, a personagem se prostra de quatro, como se isso representasse a confiança máxima e suficiente para se entregar. Aqui, ela reproduz o papel de objeto sexual, mas isso é rompido quando ela recua depois de ouvi-lo dizer “meu amor”:

Mais uma vez o gemido, e outro, e ele, rápido, arfou e disse coisas e insistiu nela, cada vez mais rápido, cada vez mais, e ela agora sem jeito, dispondo-se, contornando-se ao prazer alheio, fazendo-se o vaso das coisas que viriam. Foi quando ouviu: – Meu amor. E ela, que não era amor de ninguém, compreendeu que estava alforriada pela impostura, que tudo estaria acabado a partir de agora: finalmente abriu os olhos, finalmente e a tempo de ver o homem que tombou abatido e inútil a seu lado na cama. Meu amor, ele ainda

ousou repetir, esforçando os lábios numa palavra que não cabia em sua boca, não no meio daquela cama no meio daquele quarto de solteiro. (MOSCOVICH, 2004, p. 272).

A partir de então, ela assume outra postura na narrativa, e do enjôo doce misturado à vontade de se unir a ele, ela o beija enquanto ele dorme e parte avenida afora: “E depois de beijá-lo, depois de compor e desatar nós, e sem que ele sequer se inteirasse de um mundo que se construía e desmoronava a seu lado, a moça deitou-se de olhos abertos. E as pupilas estavam largas, tranqüilas, vingadas.” (MOSCOVICH, 2004, p. 273). Apesar de sua inexperiência em relações amorosas, a protagonista já se comporta como uma consumista das relações líquidas da pós-modernidade, que se dispõem quando necessário, mas para depois descartá-las

Mesmo diante das palavras de afeto pronunciadas pelo professor e apesar de existir algum lampejo de sentimento mais profundo por ele – “quis encostar o rosto ao peito magro, sentir o pulmão respirando em compasso sereno; quis, como quis, merecer o sagrado de uma pele que descansa. [...] Retrocedendo séculos, ela apenas queria, como uma ancestral épocas antes quisera” –, ela sabia que “era sozinha que tinha de estar com o outro”. (MOSCOVICH, 2004, p. 272-273).

Isso porque o *homo sexualis* e o *homo consumens* são homens e mulheres sem vínculos sociais, que enxergam no engajamento uma armadilha a ser evitada. Para tanto, dissociam sexo do afeto, configurando o envolvimento como uma transação, uma relação de consumo ou, nos termos de Bauman (2004, p. 18), uma “relação de bolso”, compreendida como “a encarnação da instantaneidade e da disponibilidade. [...] nada de ‘amor à primeira vista’ aqui. Nada de apaixonar-se...”. É exatamente o que acontece nesse conto, tanto que as personagens chegam a estabelecer previamente uma espécie de contrato: “conforme ele prometera desobrigara-a de amá-lo e, sem obrigação de amor, ela podia exonerar-se do mundo e não mais precisava estar perturbada com a piedade.” (MOSCOVICH, 2004, p. 271).

É dentro dessas relações voláteis que os/as parceiros/as se sentem seguros, pois a ausência de um comprometimento ou sentimento mais profundo anula a insegurança que isso inspira: “Sabia que estava bem perto de ser feliz, quase ali, ao alcance, um pouco mais, e não o olhava, porque, se olhasse, na certa acabaria por ter laços, aqueles que estava proibida de ter. Porque, se olhasse, a mágica estaria acabada e seriam dois infelizes naquele quarto.” (MOSCOVICH, 2004, p. 271).

Isso, contudo, não evita a frustração que o envolvimento fortuito, ligeiro e superficial possa causar, como o próprio título do conto denuncia: ele tanto pode fazer referência às duas personagens rasas no envolvimento entre elas, “um oco” e “um vazio”; quanto ao saldo da relação, que trouxe à mulher apenas “um oco no meio do ventre”, já que a sua satisfação sexual não tem importância para o parceiro, e um vazio de “fascinação” (MOSCOVICH, 2004, p. 269).

Ainda dentro dessa dinâmica líquida das relações amorosas da pós-modernidade, tem-se o conto “Silver tape”, de Mara Coradello. Depois da experiência repulsiva do encontro com um jovem desconhecido, a protagonista de 42 anos, recém-divorciada, desempregada e mãe de um filho ainda em idade escolar, volta para casa sem expectativas de ligar para o rapaz ou de receber uma ligação dele. Mas, em sua ociosidade durante os intervalos de procura de emprego, ela vasculha a internet e descobre o login e a senha do jovem, que passa a ter a sua privacidade invadida. Descobre sua vida fácil e esbanjada com mulheres em restaurantes e hotéis caros e, a partir de então, sua saudade se mistura ao ódio. Quando ele liga novamente para ela, os dois se encontram e ela se vinga dele.

O conto se constrói paralelamente a uma história de conto de fada, que sugere ser a narrativa que a personagem está escrevendo em seu computador: “Invento o amor ao apertar alguns botões e tomar o veneno certo. [...] EU NÃO VOU MAIS ESCREVER. Ela olhou para os livros na estante e decidiu.” (CORADELLO, 2004, p. 80). Através de uma transcontextualização paródica do conto de fada inserida no conto, a protagonista reconta a sua história:

Num, país distante chamado Java, um príncipe entediado entretinha-se a procurar moças nem tão donzelas assim numa bola de cristal de silício com teclados. Na verdade seu único intento era ver-lhes o rosto. [...] Ela dominava a arte do sol. [...] Eles se conheceram e ele fugiu logo após beijar a moça [...]. O príncipe tristonho descobriu, em dezenove moças nem tão donzelas assim, o marasmo. [...] Então ele a procurou pelos vales de bites e pelos atalhos nas teclas §. Num dia de tarde eterna o príncipe enfadonho pediu: – Traga-me o coração dela numa caixa. Após pedir isso ao caçador surdo, ele ganhou o contrário. O corpo dela numa caixa sem coração. [...] Enfim foram felizes para sempre, o príncipe se ocupava em despertar na moça do sol algum sentimento e ganha em troca esgares. E ela que não via a futilidade do príncipe amuado, por estar agora um corpo sem coração, perde-se em dominar a lua. (CORADELLO, 2004, p. 81, 83, 85, 87).

Em ambas as histórias, o amor, diferentemente daquele tradicionalmente conhecido nos contos de fada, não tem espaço. Órfãs de Eros, as personagens, quando se conhecem, estão a procura de satisfazer antes um impulso que um desejo, afinal, elas se conhecem apenas por fotos: “Na primeira vez em que ela o viu seus olhos estavam envolvidos em *pixels*. Eram fotos em cadastros manuseados por um software qualquer numa premissa de relacionamentos”. (CORADELLO, 2004, p. 80).

Símbolo do mundo na pós-modernidade, a internet contribui para criar relações sob medida para o líquido cenário da vida contemporânea, “em que se espera e se deseja que as ‘possibilidades românticas’ (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, [...] e tentando impor aos gritos a promessa de ‘ser a mais satisfatória e a mais completa’.” (BAUMAN, 2004, p. 8).

É o que ocorre com a protagonista: frustrada com a relação que se prometia satisfatória, ela, que se vê “sempre pronta a abrir a porta e rolar no asfalto”, enxerga a “hora de cair fora” e assim o faz: “Até que no final do papo eu andava pela prancha do navio. A espada do pirata em meu pulmão esquerdo e digo: *não, eu não quero nenhum sentir com intensidade e tempo.*” (CORADELLO, 2004, p. 82-83).

Contudo, como não há espaço para perdas nesse universo da pós-modernidade, logo quando lhe é dada a oportunidade de vingança, a personagem não descarta a oportunidade. Nesse momento, a voz da protagonista e a da narradora, que se revela no sexo feminino, confundem-se, colocando-se como cúmplice do ato vingativo da mulher: “Arma calibre 22 [...]. Ele ainda acha que **estamos** fazendo um jogo. [...] Quando é empurrado na sua cadeira de rodinhas de cerca de dois mil dólares para debaixo do chuveiro **ela/eu perguntamos**: Água fria ou quente? Enfim **nós duas concordamos**: fria.” (CORADELLO, 2004, p. 86, grifo da autora).

A lógica do consumismo que governa as relações busca o lucro a qualquer preço e coloca a mulher, antes representada apenas como objeto de consumo, como agente também dessa dinâmica que descarta após usar, como explica Bauman: “O que caracteriza o consumismo não é acumular bens [...], mas usá-los e descartá-los em seguida a fim de abrir espaço para outros bens e usos.” (BAUMAN, 2004, p. 32). Isso é configurado até o último momento na narrativa, quando a protagonista ironiza a máxima característica dos contos de fada, “e viveram felizes para sempre”:

Vou até o quarto e ponho um Vik Muniz qualquer. Na bolsa gigante de navegação. [...] Uma foto de uma linda negra senhorita em açúcar mascavo. Meses da escola de Arnold e nossa mudança. [...] Ao voltar ao banheiro para me despedir com um aceno, [...] putaquepariu – e ele ainda estava pronto. Sem nenhum esforço para sair das fitas. Coloquei Vik no chão. Meses da escola de Arnold e a mudança [...]. Tirei toda a minha roupa. Violado. Roubado. Violentado. As histórias infantis e as fábulas teriam agora uma autora com cerca de alguns milhares de dólares e saudades. Por via das dúvidas roubei também o perfume dele. (CORADELLO, 2004, p. 86-87).

Esse também é o tema do conto “Bondade”, citado na seção anterior. Por meio de uma linguagem que parece ter saído de um blog e de um universo marcadamente pop, ambientado por shopping, boate, cinema, bate-papo na internet, referências a músicas, quadrinhos e filmes de massa, a autora reforça a temática da liquidez da pós-modernidade, pois cria esse universo plural, veloz e instável que ajudou a gerar essas relações voláteis.

A jovem garota, depois de perceber que a sua amiga por quem cultivava desejo só estava interessada em colecionar relacionamentos, como se estivesse “organizando uma fila”, rompe a amizade: “a intenção. Concretizar? Nem comigo, nem com ninguém. Era exatamente dar a esperança de concretização e mantê-la em suspenso. Em suma, era obter adoração. Amor medieval. Pedestal.” (CAMPOS, 2004, p. 42). Aqui se configura novamente os relacionamentos de bolso de que fala Bauman, os quais atendem às necessidades desses sujeitos rasos em seus envolvimento:

desesperados por “relacionar-se” e, no entanto desconfiados da condição de “estar ligado” em particular de estar ligado “permanentemente” para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para — sim, seu palpite está certo — relacionar-se... (BAUMAN, 2004, p. 6).

A protagonista, não obstante, não percebe exatamente que, tal como a amiga, ela também estabelece relações frouxas, passíveis de serem desatadas a qualquer momento e mantidas enquanto interessar aos envolvidos. Assim como no amor, a amizade aqui também é produto e, para a jovem garota, a relação custo-benefício para mantê-la já não compensa mais, reflete Mariana Miguel, em seu artigo “As relações afetivas contemporâneas a partir de ‘Bondade’” (2007, p. 70-71).

Dessa forma, a protagonista mantém-se em sua etiqueta de vida que preza pela superficialidade e pelo desapareço, como revelam suas últimas palavras: “Talvez o meu defeito

seja ser indiferente às coisas que os outros seres humanos prezam demais. Não me apego a sentimentos, bons ou maus. As coisas se vão de dentro de mim fáceis como se possuíssem asas. Elas só ficam se quiserem.” (CAMPOS, 2004, p. 51).

Em uma sociedade atropelada pela voragem consumista, ser fiel a uma relação de amor ou de amizade e lutar por ela diante de tantas opções seria uma “bondade” – título da narrativa. Assim também conclui Bauman: “Consideradas defeituosas ou não ‘plenamente satisfatórias’, as mercadorias podem ser trocadas por outras [...]. Alguma razão para que as parcerias sejam consideradas uma exceção à regra?” (BAUMAN, 2004, p. 14).

Os contos aqui analisados, portanto, apontam para um universo mais amplo dentro da perspectiva hegemônica de orientação sexual ao trazer à cena tais relações amorosas líquidas, bem como as heterossexuais não convencionais, entre irmão e irmã e entre idoso e idosa, por exemplo. Há, não obstante, dentre os 55 contos, narrativas que retomam estereótipos dentro das relações amorosas heterossexuais, principalmente entre jovens e adultos/as, que representam a faixa etária recorrente dentro dessas relações (aproximadamente 80% dos envolvimento amorosos).

É o caso da narrativa “Minha flor”, de Livia Garcia-Roza, que representa a mulher apenas como objeto para o homem exercer o seu poder dominador. No entanto, a narrativa assim o faz para problematizar a presença do pensamento patriarcal ainda recorrente na sociedade. A ação do conto se resume a um monólogo essencialmente machista do protagonista morador da periferia carioca, tanto que a voz da mulher é sufocada. O rapaz está aos berros com Heloísa, porque exige que ela troque de vestido para ir à casa da mãe dela. Insulta-lhe o modo de vestir, de falar, de agir, de pensar e até a sua família não escapa das grosserias de seu marido “machão”. Ao final, depois de agarrá-la e manter relações sexuais com ela sugestivamente de forma violenta, isto é, depois de ele praticar a violência que o vestido, no imaginário desses sujeitos truculentos e dominadores, pede, ele ordena que o coloque novamente para os dois saírem.

Escuta bem, Heloísa, enquanto você estiver casada com o campeão – sabe ao que eu me refiro, não sabe? ou precisa de explicação? – do seu marido, você jamais vai sair de aperitivo, está entendendo? Jamais! Não vai esbandalhar o nosso lar, porra! E acho bom dar esse paninho de puta pra sua irmã! Pra piranhinha. [...] Arranca esse vestido de bosta, Heloísa!! Estou perdendo a paciência... O que vou fazer com você? Santa Maria, o cacete! Não tiro a mão, não! Já disse que o material é meu, não vou largar, e não adianta gritar porque sua mão não dá conta do cardume [...] Venha cumprimentá-lo.

Tomar a bênção. Está saudoso. É um sentimental, você sabe. Vem cá, Heloísa... deixa eu sentir o seu cheiro, assim, se ajeitando, com calma, devagar, sem pressa, perfeito; observe o ritmo, isso, saboreando, e papa fina, minha flor... Que entendimento, hein? Conjugação total! Dinamizando, Heloísa! Puta que a pariiiiuu!! Agora põe o vestido, vamos pra rua, comemorar! (GARCIA-ROZA, 2004, p. 138-139)

3.1.3 (Desen)laços de família: declínio do patriarcado

A relação familiar é outro tema que se impõe nos contos aqui analisados, sendo construído sempre a partir da perspectiva da mulher. Isso constitui um importante viés para se compreender a dinâmica dessas relações sociais, tendo em vista o papel tradicional de mãe que fora atribuído à mulher ao longo dos séculos pela divisão sexual do trabalho. Trata-se de um tema fulcral dentro da Crítica Feminista, uma vez que diz respeito a um espaço de discussão sacralizado, responsável por estabelecer a base da ordem social falocêntrica.

No conto “Mãe, o cacete”, de Ivana Leite, a filha, uma mulher de meia-idade, narra a sua relação problemática com a mãe, que se distancia da figura materna sacralizada. Nas descrições, a protagonista relata diversos episódios em sua infância que revelam a postura insensível, displicente e descompromissada da mãe no âmbito familiar, cujas preocupações se resumiam em cuidar da beleza e de seu amante, o patrão. Após a sua morte, a filha, que cuidou da mãe e da casa enquanto ela estava acamada, estuda e se torna enfermeira-chefe. Conhece um jovem estudante de medicina, Rui, 20 anos, que passa a morar no quartinho alugado da falecida mãe da protagonista. Os dois se envolvem afetivamente e ela, inconscientemente, dispensa-lhe cuidados como os de uma mãe.

Se analisada a figura materna, a narrativa rompe com o conceito ocidental de amor materno construído e disseminado amplamente no século XIX, segundo discute a professora e historiadora Élisabeth Badinter, em seu livro intitulado *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, que busca responder à seguinte questão: “Será o amor materno um instinto, uma tendência feminina inata, ou depende, em grande parte, de um comportamento social, variável de acordo com a época e os costumes?” (BADINTER, 1985, p. 2).

Na França do século XVII e XVIII, a historiadora relata que os bebês, assim que nasciam, eram levados para a casa de uma ama, retornavam ao lar somente depois dos cinco anos e logo eram encaminhados para um convento ou internato, resultando em uma média de cinco ou seis anos sob o teto do pai e da mãe durante a infância. Tanto o/a filho/a do comerciante ou do artesão, assim como o do magistrado ou do aristocrata da corte já

conheciam a solidão prolongada desde cedo, aliada, por vezes, à falta de cuidados e, frequentemente, ao abandono moral e afetivo.

É no final do século XVIII que se começa a operar uma mudança de mentalidades por uma questão, sobretudo, econômica: o Estado estava interessado em produzir indivíduos para a sua riqueza e prosperidade, o que tornava imperativo abaixar o índice de mortalidade infantil, “impedir a qualquer preço a hemorragia humana que caracteriza o Antigo Regime.” Entra em campo, então, o discurso persuasivo de moralistas, administradores e médicos para convencer as mães a se aplicarem às tarefas maternas, como cuidar pessoalmente das crianças e amamentá-las, para que garantissem a saúde delas, principalmente na primeira etapa de sua vida, momento de maior mortalidade e que as mães haviam se habituado a negligenciar. É dessa forma que emerge o conceito de amor materno, modificando, assim, a imagem, o papel e a importância da mãe desde o nascimento do/a filho/a (BADINTER, 1985).

As mulheres reagiram de diversas maneiras a esses discursos repetitivos e apelativos. Parte delas foi convencida por essa nova exigência, porém, em razão do *status* nobre que essa função de mãe lhe conferia, pois havia um discurso sedutor que lhe prometia o respeito dos homens: “Sede boas mães, e sereis felizes e respeitadas. Tornai-vos indispensáveis na família, e obtereis o direito de cidadania.” Outras mulheres, por sua vez, não foram sensíveis a tais argumentos, resistindo a assumir o encargo dos/as filhos/as (BADINTER, 1985, p. 145-146).

Por isso o conto de Leite rompe com o modelo simbólico de mãe construído ao longo dos últimos séculos, nos quais “a imagem da mãe, de seu papel e de sua importância, modifica-se radicalmente, ainda que, na prática, os comportamentos tardassem a se alterar.” (BADINTER, 1985, p. 345). Do embate entre o esperado e o que se materializa na realidade, dá-se o conflito na narrativa, pois a filha, profundamente ressentida, almejava ter tido uma mãe amorosa e zeladora:

A minha dava cada beliscão, batia de chinelo, puxava orelha, dava tapa na cara, cascudo com o nó dos dedos. Isso é coisa que se faça a uma filha? A única que ela teve! Eu queria uma mãe de quadrinho, dessas que trocam os filhos com cuidado, dão beijo na testa e fazem o nenê nanar, contam histórias, seguram na mão pra atravessar a rua, cortam as unhas do filho (a única vez que a minha fez isso, quase me arrancou a ponta do dedo). Dizem que existe. Mas eu? Que ficasse cagada, mijada e com a cara cheia de ranho até a hora que ela bem entendesse. Tinha mil coisas pra fazer antes de me socorrer. Tive que aprender tudo sozinha: que tomada dá choque, que faca corta, que osso de frango engasga (eu mesma enfiei o dedo na garganta e tirei o osso de lá quando isso aconteceu), que mulher menstrua, que homem velho gosta de abusar de criança. (LEITE, 2004, p. 205-206).

Com efeito, a figura materna no conto aproxima-se da imagem de Eva, afastando-se da de Maria, que devota a sua vida ao filho. Essa imagem de mãe comparada a uma santa foi se formando a partir do momento em que a “nobre função” da maternidade passou a ser referida com um vocabulário religioso, evocando-se, frequentemente, segundo Badinter (1985, p. 222), a “vocação” ou o “sacrifício” materno e criando, assim, o hábito de pensar que toda boa mãe é uma “santa mulher”.

No conto, pontuado por referências religiosas, essa imagem é desconstruída pela filha, que, mesmo estudando em colégio de freiras, questiona e repudia a figura de mãe:

Mãe é uma cruz na minha vida. Nunca gostei da minha e duvido que as pessoas gostem tanto da sua quanto dizem. Quando eu estudava no colégio das freiras, elas falavam que era até pecado desgostar da mãe desse jeito. Mãe é coisa sagrada. Que eu rezasse pra mãe de Jesus pra ver se ela me ajudava. Rezei porra nenhuma. Não gosto da mãe de ninguém, nem da mãe de Jesus. Mãe é sinônimo de atraso, degradação. Mãe deforma a cabeça da gente. O mundo seria outro sem mães. Deus que se virasse pra fazer as pessoas nascerem de outro jeito. Repolhos, bromélias. Os filhos seriam todos órfãos, órfãos e felizes. Ele não precisou de mãe pra criar a humanidade. A mãe veio muito depois, por castigo. (LEITE, 2004, p. 205).

A protagonista sofre a orfandade de afeto da mãe, que não assume em momento algum os papéis esperados pela sociedade (e pela filha), a saber, o de esposa, o de dona-de-casa e, sobretudo, o de mãe. O ressentimento e a revolta da protagonista são reforçados na materialidade linguística do texto por meio de uma dicção próxima da oralidade, que facilita a espontaneidade e o fluxo de pensamentos da personagem. Aliado ao tom irreverente e debochado, o que traz comicidade à narrativa, o conto condensa, em cada episódio de negligência, a efusão de sentimentos negativos da filha em relação à mãe.

Contudo, se o conto avança nessas questões acerca do que é ser mãe, o comportamento da filha ao fim da narrativa pode ser um indicativo para o/a leitor/a de que a influência da tradição ainda é profunda. Ainda que carente de amor materno, conforme observa Níncia Teixeira (2010, p. 53), em seu artigo “Mãe a monstro: a desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina”, a filha desenvolve “mesmo sem querer, o modelo de cuidadora que sempre procurava em sua mãe, mas sem encontrar”, tanto que se forma em enfermagem. O seu parceiro é o primeiro a quem ela dispensa cuidados: fazia-lhe comida, cuidava-lhe da roupa, cobria-o quando estava frio. Portanto, a protagonista herda, paradoxalmente, o que a mãe nunca ofereceu, conclui a professora e pesquisadora.

Mas o amor materno ainda pode ser inserido dentro de um campo de possibilidades na literatura contemporânea. A partir de uma situação extrema, a morte do filho, o conto “Desalento”, de Tatiana Levy, deixa transparecer uma relação de afeto entre mãe e filho. Novamente, é a figura da mãe que é posta em relevo: é ela a escolhida para sofrer o luto do filho, e não o pai, o que reafirma o seu vínculo afetivo na relação familiar.

A figura paterna surge esvaziada de qualificações. Se no conto anterior ela é lembrada na última linha do texto, “– E pai... o que é um pai pra você?” (LEITE, 2004, p. 208); na narrativa em análise, é com apenas duas alusões, sem registro algum de sentimento, que ela é referida. Primeiro, durante o enterro: ao redor do caixão, lá está “o pai os amigos do pai”; depois, entre fotos antigas, o mesmo tipo de referência ao pai surge: “[...] o primeiro banho o primeiro arroz com feijão o futebol a escola o basquete o pai a mulher do pai a terceira namorada [...]”. (LEVY, 2004, p. 213, 216). No conto de Rosa Strausz, “A um passo”, a figura paterna também só surge para justificar a raiva da personagem coadjuvante, um rapaz, que promete voltar para a Finlândia para se vingar de seu pai, que inúmeras vezes, quando ainda bebê, tentou matá-lo.

O homem, portanto, vem sendo despojado de sua paternidade, entrando progressivamente na obscuridade, desde o momento em que os cuidados e a educação da criança passaram a ser centralizados na figura da mãe. A falta de afeto e o distanciamento da família tem rasurado a sua imagem, que tem sido frequentemente referida como a responsável por gerar traumas nos/as filhos/as.

A ação do conto logo se resume nas três primeiras linhas da narrativa: “Desalento é chegar em casa de mãos vazias. De braços vazios de ventre vazio. É perder o filho e ter que retornar a casa.” (LEVY, 2004, p. 211). Instaurado o conflito e o desfecho, a narrativa se ocupa do registro das singularidades dos pequenos movimentos cotidianos nas primeiras horas após a chegada de Cristina à casa, aterrada pela ausência do filho.

São nas pequenas ações rotineiras, que deveriam ser simples e automáticas, que se revela a dificuldade em enfrentar uma perda dessa magnitude: ao descer do táxi (“Tivesse coragem ficaria no carro, *o senhor me desculpe, mas não vou saltar aqui, siga em frente, me leve para bem longe, outra cidade, outro país, outro planeta*, [...] mas não, [...] seria como arrancar a blusa e mostrar a chaga, o sangue, o pus.”); ao entrar pelo portão do edifício (“Entrou ligeira no prédio, evitando esbarrar no olhar do porteiro ou de algum morador que porventura estivesse saindo.”); ao entrar no apartamento (“A porta estava ali, diante dela,

impondo-se como um gigante inabalável, uma barreira que, sabe-se deus como, teria que transpassar.”); ao circular em sua casa (“Mas a cada passo, a cada gesto entrar na sala fechar a porta deixar a bolsa na cadeira tirar os sapatos ir à cozinha beber um copo d’água voltar à sala desligar o som esparramar-se no sofá, sentia um golpe duro, um pontapé querendo empurrá-la para fora de casa.”); e ao entrar no quarto do filho (“sala quarto sala cozinha sala quarto escritório quarto sala cozinha sala quarto quarto do filho. Diante dela, mais uma porta intransponível.”) (LEVY, 2004, p. 211-214).

Nesse lance de movimentos de entrada e saída, tendo a porta como forte elemento simbólico de passagem, metaforiza-se o ingresso da protagonista em um novo universo, cuja dinâmica precisa ser reestruturada e retirada de sua estaticidade: “Era preciso revirar a casa, tirá-la de sua imobilidade, de seu aspecto mumificante.” (LEVY, 2004, p. 213). Mas “por onde começar?”, indaga a mãe. O ritmo quase atrofiado contrasta com o seu estado emocional inquieto e acelerado, que se evidencia no texto pela pontuação, por vezes, quase completamente ausente:

A imagem se repetia incessantemente, sem lhe deixar brecha sequer para respirar: o filho estatelado no caixão a cara azul pálida dois algodões no nariz a aparência lânguida [...]: ela em volta do caixão em prantos o desespero o desgosto a amargura o grito oco e seco querendo sair o grito saindo a mão de um homem fechando o caixão (*Não!*) o caixão erguido seu filho erguido o caminho ate a cova a chuva caindo sobre sua cabeça o caixão amarrado por cordas sendo levado para o fundo da cova as flores o grito oco e seco querendo sair o grito saindo (*Não!*) a terra a terra a terra. (LEVY, 2004, p. 213-214).

Depois de fugir dos olhares piedosos ao entrar no prédio (“Sabia que na sua testa nas suas olheiras no seu cabelo desgrenhado no seu corpo abatido estava escrito, em letras vermelhas grandes e redondas: meu filho morreu. E não queria que ninguém o lesse.”) e após enfrentar a solidão do quarto desabitado (“A crueldade do quarto vazio era o excesso de vestígios recentes”), a personagem adormece e, quando acorda, logo percebe que aquilo tudo não era um sonho, era apenas o começo (LEVY, 2004, p. 211-212, 215). Elimina-se, aqui, qualquer possibilidade de anulação ou abrandamento dessa realidade dolorosa para a mãe, que se vê sozinha nessa estrutura familiar.

Apesar de o elevado número de contos que tratam das relações familiares, tema recorrentemente visitado na literatura contemporânea tanto de autoria feminina quanto masculina, as narrativas aqui analisadas sublinham, por outro lado, fissuras no código familiar

burguês, que prevê determinados comportamentos hierárquicos, revelando, desse modo, outras perspectivas sociais. Ao destituir o homem do papel de marido e de chefe de família, ele fica impossibilitado de exercer o seu poder de autoridade e de subjugação, e a figura da mulher distante da concepção tradicional de mãe, esposa e rainha do lar põe em cheque a família como único lugar de realização da mulher.

3.1.4 Identidades em trânsito: sujeitos em devir

Ao refletir sobre a literatura contemporânea, é preciso transitar por subjetividades identitárias que se confrontam cotidianamente. Diferentemente da razão iluminista, que decretava o que o indivíduo deveria ser, vive-se em um contexto que exige uma abertura ao paradoxo, capaz de pensar a polissemia, distante, portanto, de verdades absolutas.

Em contraste com o “naturalismo” dessa definição, a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre “em processo”. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. (HALL, 2000, p. 106).

É dentro dessa perspectiva identitária em constante devir que Rosa Strausz encaminha sua narrativa. “A um passo” conta a história de uma mulher desmemoriada, que nada sabe a seu respeito. Ela caminha pelas ruas do Rio de Janeiro com um único destino, chegar até o porto. Durante o caminho, vive uma série de situações singulares, sempre de forma muito destemida e irreverente. Em um primeiro momento, quando estava com sede, entrou em um posto de gasolina para tomar água no banheiro, onde se despiu e, com uma caneta *pilot*, retalhou o seu corpo nu, dando nome para cada parte, à semelhança de um corte bovino. Depois seguiu nua para o restaurante do posto de gasolina, onde pediu um almoço. Em seguida, presenciou um assassinato na sua frente ainda ali dentro. Seguiu pela avenida e entrevistou em uma roda de homens prontos a brigar, levando a vítima consigo após convencer a turma a soltá-lo. No porto, os dois namoraram e ela, recusando-se a colocar novamente o seu vestido azul, trocou de roupas com o rapaz, que seguiu em um navio para a Finlândia com o objetivo de vingar-se de seu pai. Por fim, o conto se encerra com a personagem acordando sem se lembrar de nada, apenas com uma caneta *pilot* no bolso, vestida com roupas masculinas e, sem saber o porquê, com um desejo de conhecer a Finlândia.

O conto inicia e termina com a personagem não sabendo de onde vem, nem sabendo nada a seu respeito, apenas certa do que deseja no momento: no primeiro dia, no início da narrativa, queria ver o mar, no outro, ao fim da história, conhecer a cidade de Hanko, na Finlândia. Essa dinâmica circular, reforçada também pela repetição na materialidade linguística do texto, como deixa entrever o trecho a seguir, evidencia a sua condição órfã de ser e estar no mundo, distante de qualquer vínculo de pertencimento a um grupo:

Nada sei a meu respeito. [...] Não lembro de ter adormecido, nem de ter acordado. Minha primeira recordação é a de estar caminhando pela avenida Brasil em direção ao coração do Rio de Janeiro. Quero ver o mar. [...] Quero conhecer uma cidade chamada Hanko. Só não sei nada a meu respeito. Não lembro de ter adormecido, nem de ter acordado. Minha primeira recordação é a de estar caminhando pelo cais do porto. (STRAUSZ, 2004, p. 301, 302, 309).

Apesar de o esquecimento da personagem no dia seguinte permitir que ela viva o presente sem estar emocionalmente presa a lembranças e, sobretudo, submissa a regras sociais, ela vivencia uma constante trajetória em direção ao vazio. Mesmo com pontos de chegada bem definidos, suas experiências são fortuitas e superficiais, impossíveis de serem colocadas em uma conjuntura que mobilize mudanças em sua posição em relação à sua alteridade e, assim, dar sentido a si mesma e ao mundo que a cerca. Tudo se desfaz instantaneamente, na leveza da passagem do tempo e do espaço:

Meu corpo de mar tem mil caminhos, nenhum riscado a caneta, nenhum durante mais que um minuto, minhas águas se abrem e fecham sobre o corpo de navio de Ângelo e flutuo num balanço que conduz a lugar nenhum. Quando ele me deita, olho para além de seus olhos, vejo o céu estrelado e mergulho para cima, para as profundezas da noite mansa. (STRAUSZ, 2004, p. 308).

Com efeito, a protagonista vive em constante deslocamento, assumindo novos horizontes identitários, como se evidencia na imagem do porto, lugar que trava partidas e chegadas, limiar entre o conhecido e o novo. Frente a essa metáfora, o conto encena a condição do sujeito da pós-modernidade, cuja identidade subverte os modelos dominantes, que privilegiam papéis definidos e universais. É como observa Hall (2005, p. 13), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. [...] Somos

confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.”

Contudo, não se trata aqui simplesmente de uma questão de se identificar provisoriamente com uma subjetividade específica. Ainda que a personagem pudesse ou até pareça assumir determinada identidade, a partir da vestimenta e dos vestígios mínimos de lembranças do dia anterior, a sua organização mental perturbada rompe com qualquer tentativa lúcida de agenciá-la. O seu conhecimento sobre cada parte do corpo contrasta com a carência de informações e de sentido sobre si mesma. O conto, assim, problematiza as perdas em um contexto sócio-histórico que não as admite: a perda de si mesmo, a perda da lucidez. Haveria espaço para o sujeito simplesmente perder-se? E, ainda, não sofrer com isso?

Quem dá o nome ao corpo do boi é quem o retalha. [...] Então, pego o pilot na bolsa e começo a pontilhar minha pele, seguindo o mapa dos músculos. [...] Começo a delimitar os espaços da testa e vou escrevendo: frontal, orbicular, superciliar. Prossigo pelo meio do rosto: piramidal, dilatador nasal. Desço mais um pouco, orbicular dos lábios, bucinador, elevador comum, grande e pequeno zigomático, risório, triangular dos lábios. Sigo pelo pescoço, desço pelos ombros. Quando chego nos seios, faço um círculo em torno de cada um e escrevo: Peito 1 e Peito 2. Antes que perca a ideia, faço a mesma coisa na bunda. Bunda 1 e Bunda 2. Depois, retorno para os braços e, lentamente, vou dando nome a cada músculo. Quando chego ao flexor curto do dedo mindinho do pé esquerdo, a tarde já vai pelo meio. Agora sim, estou cheia de nomes. Ninguém pode dizer que não me conhece. Sou uma mulher transparente. (STRAUSZ, 2004, p. 303).

O conto de Cynthia Dorneles, “A mulher sem identidade”, também apresenta uma personagem que, tal como na narrativa anterior, caminha em um labirinto de movimentos descontínuos. No dia de seu aniversário, a protagonista, depois de comprar *O ócio criativo*, quer experimentar como isto pode ser possível: o ócio ser criativo, mas para alguém não rico. No shopping, entra em uma loja de roupas sem saber o que quer e sai sem comprar nada; depois, no café, consome um chocolate e pães de queijo, mas resiste em pagá-los, alegando que teria sentado lá apenas para ler o seu livro; na praia, passa o dia e a noite sem fazer nada; e diante do edifício onde residia uma antiga amiga, sobe no elevador mesmo sabendo que ela não morava mais lá.

A personagem é um ser flutuante, não possuiu mais um itinerário, não ruma a um porto específico ou a um destino predeterminado, ela parece caminhar sem nunca chegar a qualquer lugar. Se, no início do conto, ela “andava a esmo pela rua”, no final, ela aparece

contando os grãos de areia colados em sua perna, as estrelas no céu, os carros, as pessoas e as manchas no teto do elevador. A personagem, portanto, vivencia constantemente experiências vazias de potencialidade de mudança de sua condição existencial.

Ainda que ela pareça se esforçar em dar sentido à sua existência ociosa, como ironiza o(a) narrador(a) ao descrever o seu comportamento sério diante da leitura de um trecho aleatório do livro (“Abriu numa página onde se via a frase ‘o coração desta sociedade é a informação, o tempo livre e a criatividade, não só a científica, mas também estética’. Seus olhos se mantinham fixos no horizonte.”), e ainda que ela pareça ter se cansado dessa sua condição (“Cansei de andar por aí sem nada para fazer”), não se observa nenhuma ação mobilizadora de mudanças em suas atitudes (DORNELES, 2005, p. 55, 57).

Distantes de questões que envolvem a condição da mulher na sociedade e mesmo da tradicional busca do sujeito em encontrar a si mesmo, discussões presentes também na literatura contemporânea, esses contos tematizam a perda do centro identitário do indivíduo em um mundo que lhe pede ordem, coerência e lucidez. Essa perda, não obstante, é tratada sem o ranço do sentimento de angústia do sujeito por não encontrar uma unidade. Afinal, a identidade está sempre em constante devir, sem fixidez, tal como compreende Bauman, em seu livro *Identidade*: “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMAN, 2005, p. 33).

3.1.5 Urbanidades e violência

Há uma miríade de formas de violência que poderiam aqui ser listadas, desde a simbólica de que fala Bourdieu (2005, p. 50), que compreende “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, [...] sem qualquer coação física”, operando esquemas inconscientes de percepção e de apreciação de estruturas hegemônicas, até a violência física, que atravessa ou ameaça a materialidade dos corpos, resultando em traumas de ordem física e psicológica.

Em “Ficção”, de Beatriz Bracher, a mulher protagonista, diante do pânico de ser assaltada e ferida, cede ao uso do carro blindado. Em um assalto durante um engarrafamento, esquecendo-se de que não estava dirigindo esse carro, resiste a obedecer às ordens do assaltante, que só não lhe tira a vida porque estava com uma arma de brinquedo:

Um frio monstruoso me sobe do estômago e pára meu coração. Hoje é dia de rodízio, eu não estou no blindado. Meus olhos pulam de horror, as mãos crispadas na boca aberta e hirta, sem qualquer possibilidade de voz, pedi piedade. Ele entendeu e riu. Um só movimento, esmurrou o vidro com a mão da arma, esmurrou meu rosto e sumiu deixando a arma de brinquedo em meu colo manchado de nossos sangues. (BRACHER, 2005, p. 30).

A narrativa, assim, expõe não só a imprevisibilidade da violência, que pode advir de qualquer espaço urbano, e não só das ruas ermas e sombrias, mas também ilumina a tensão constante que vive a protagonista, como é reforçada pela narração em primeira pessoa, que traz as suas aflições em ter a vida dirigida pelo medo: “Tenho pânico. E o pânico de ser atacada, machucada, humilhada e morta minava meu raciocínio.” (BRACHER, 2005, p. 29). E a escolha do carro não blindado preso em um engarrafamento contribui para criar um ambiente claustrofóbico, pois a personagem se encontra em estado de impotência para reagir ao assalto diante de tais circunstâncias.

A mesma tensão e sensação pode ser percebida no conto “Teoria freudiana do medo”, de Angela de Menezes, em que a protagonista não encontra espaço seguro nem mesmo no divã, onde narra à doutora o medo que tem da vida. Depois de contar-lhe os numerosos incidentes por que passara (o elevador despencando com ela dentro, a invasão de 87 baratas em sua casa, os assaltos e os acidentes de avião a que sobreviveu, por exemplo), a narrativa se encerra com a personagem pedindo ajuda à doutora, que também está sentindo um cheiro de queimado:

Fico imaginando coisas, meu coração bate na garganta. Agora mesmo, conversando com a senhora, minha cabeça maluca sente cheio de fumaça. Pelo amor de Deus, doutora, não brinca comigo, a senhora também está sentindo? Misericórdia, isto é hora de me avisar que a senhora não sabe onde fica a saída de emergência? Meu Deus, doutora, a senhora por acaso é louca? (MENEZES, 2005, p. 163).

Se tais história são ou não verdades, como a própria protagonista permite ao/à leitor/a desconfiar: “Mentira? A senhora acha que é mentira? É sempre assim, as pessoas temem a verdade. Inclusive eu. Até porque não acredito nela. Verdades, há várias. [...] Claro que sei, doutora, os outros também desconfiam de mim” (MENEZES, 2005, p. 162); isso não anula o seu temor que é real e a coloca em constante estado de alerta diante de uma somatória de pequenas ameaças. Bauman discute essa ubiquidade do medo contemporâneo em seu livro *O medo líquido*:

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. (BAUMAN, 2008, p. 12).

Com efeito, as personagens buscam formas de se enclausurar em ambientes que se acreditam ser seguros, relacionando-se com o espaço urbano de forma distanciada, periférica: “O vidro blindado transformava sua ação, eu podia olhar, observar os detalhes de sua roupa, a língua escura e o tamanho pequeno das mãos agarrando a arma preta. [...] Minha curiosidade apática minava sua decisão” (BRACHER, 2005, p. 30).

Isso configura o que França e Silva (2012) chama de “literatura do medo”, um conceito utilizado para descrever narrativas em que se podem observar representações literárias de “medos reais”, entendidos como as ameaças cotidianas visíveis e conhecidas: “Se, nas narrativas do horror sobrenatural, os monstros, os ambientes e os objetos insólitos são responsáveis por criar o medo como efeito de recepção, nas narrativas do medo natural, as causas dessa emoção estão em aspectos cotidianos da vida.” (FRANÇA E SILVA, 2012, p. 33).

A violência surge, também, na privacidade da vida doméstica, no interior das relações familiares, como ocorre em “D.T”, de Tércia Montenegro. Francilene, a filha caçula de 7 anos, é morta brutalmente por seu pai, José Amorim, mesmo sendo ela a sua única companhia depois de sua mulher e suas outras duas filhas terem saído de casa por conta de seu comportamento agressivo decorrente da bebida:

A gente ouvia as brigas na sala, do pai com a mãe, e depois apareciam manchas escuras na pele do rosto e dos braços, na mãe. Um dia ela partiu, sem dizer nada. [...] Então minhas irmãs se mudaram para a casa em frente, mas eu quis ficar. Papai precisava de alguém com ele. (MONTENEGRO, 2004, p. 259).

O vício o levou a perder primeiro o emprego de pedreiro, depois a mulher e as duas filhas, em seguida, a sua própria mãe e irmã, restando apenas a filha caçula ao seu lado. Ela assumiu, sem qualquer hesitação, um caminho de trabalho árduo, como metaforiza o trecho que ela percorre todo dia para buscar comida na casa de sua Vó: “Saio, rápido, fazendo o caminho de volta. Pedras, galhos, lama, já me acostumei. Faz tempo, os pés deixaram de

sangrar, e as mãos também aceitam melhor o sabão demorado de lavar a roupa.” (MONTENEGRO, 2004, p. 257-258). E mesmo depois de seu pai trancar-se dentro de casa, impedindo-a de habitá-la novamente, a criança insiste em permanecer nela.

A mudança de foco narrativo marcada estruturalmente no conto, que é dividido em três partes, permite que a história seja vista sob uma perspectiva mais ampla e profunda. Em “Manhã”, a primeira parte, a história é contada do ponto de vista de Francilene Amorim, deixando entrever a inocência que ainda lhe resta e a sua infância furtada, que ela assiste da janela da cozinha: “Tento adivinhar as horas, pelas mudanças no céu. Gasto o tempo lavando panos na pia da cozinha. Justo em frente, a janela aberta. Minhas irmãs estarão brincando na casa do outro lado da rua.” (MONTENEGRO, 2004, p. 258-259). Na segunda parte, “Tarde”, José Amorim é quem narra a história, atestando o vício da bebida incrustado em seu cotidiano: “Não sei quanto tempo fiquei assim, acordando apenas para beber, dormindo de novo, bebendo sem comer nada. Várias vezes aconteceu isto” (MONTENEGRO, 2004, p. 260).

Dessa combinação principal entre a ingenuidade da criança e o vício do pai, tem-se o desfecho cruel da protagonista, que é revelado na terceira parte, “Noite”, antecipado, de fato, já desde a epígrafe, em homenagem à menina: “Para Francilene Amorim, 7 anos, assassinada em 18 de abril de 2002” – um dos únicos contos que buscam uma vinculação mais direta à realidade por meio das dedicatórias em cada uma das três partes da narrativa (LEAL, 2004, p. 179). Por meio de um/a narrador/a em terceira pessoa com onisciência sobre as personagens nessa parte, é possível perceber o estado de torpor alucinógeno de José na noite do crime:

José Amorim entrou no quarto que não era seu, e no momento não distinguiu nada do ambiente recém-iluminado. Sabia somente que estava sem dinheiro e há dois dias não conseguia um gole de álcool. Passara um tempo dormindo, mas agora, sem saber exatamente se estava acordado, é que lhe vinham os pesadelos. Não tinha fome, mas, por uma espécie de instinto, quis comer. Antes, havia a criação de galinhas no quintal, e agora um enorme caranguejo marrom surgia, imóvel a sua frente. Pareceu-lhe terrível o animal, e, mais que comê-lo, tinha de exterminá-lo, como se faz com uma cobra venenosa. Durante alguns instantes, o homem esteve atordoado, sem saber para onde se voltar. Atravessou a cozinha, sentindo com horror que o solo começava a se desfazer sob seus pés. O chão líquido, o calor da noite – a única coisa sólida era a pedra que segurava a porta que dava para os fundos da casa. José pegou a pedra; a porta bateu sem ruído. Arma compacta de um guerreiro: uma pedra segurada firme, para quebrar a carapaça de um caranguejo. Não lhe pareceu suficiente, porém. Depois do segundo golpe, olhou entre os dedos, e a pedra então era pequena e mole, somente um grão acinzentado. José voltou à cozinha, desta vez lentamente. Estava ali, encostada na parede, uma

vassoura. O cabo fino de madeira partiu-se com um barulho de folhas secas e pisadas. Agora, uma lança, uma espada que serviria para afundar a carne fresca do crustáceo, o peito róseo que era a continuação da cabeça. Aquilo extenuava; o homem terminou o serviço tenso e ofegante, sem pensar mais em comer. (MONTENEGRO, 2004, p. 265-266).

Trata-se de um dos poucos contos que trazem à tona personagens miseráveis e a problematização de sua condição socioeconômica, ainda mais agravada pelo alcoolismo. Nesse contexto de miséria e vícios, a violência se encena em qualquer espaço e é exercida sobre qualquer pessoa. É o que vive Francilene, que teve não só a vida interrompida, mas, antes disso, a sua infância sufocada pelas exigências domésticas e pelas necessidades básicas de sobrevivência.

Por meio da análise dessas narrativas, percebe-se, portanto, que o medo pode derivar tanto de uma personificação, como ocorre com os monstros da literatura de horror tradicional, em que o mal é inerente à natureza desses seres, mas também pode surgir de situações intrínsecas à vida cotidiana, tornando o medo mais fluido pela malha urbana, de forma que a cidade passa a assumir o papel de antagonista. De um modo ou de outro, o temor não surge do desconhecido, como ocorre nas narrativas sobrenaturais, mas do que se conhece – ou se acredita conhecer.

3.1.6 A escrita literária em discussão

A reflexão sobre o próprio ato de narrar tem sido uma constante nos textos ficcionais contemporâneos. Ao destacar menos a *mimesis* do social, essa literatura tem explorado as fronteiras do texto ficcional como um de seus temas, refletindo, assim, sobre a relação entre realidade e linguagem. Trata-se de uma “narrativa narcisista”, nos termos da teórica e crítica literária Linda Hutcheon:

“Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth (HUTCHEON, 1984, p. 12).¹⁵

¹⁵“‘Metaficção’, como tem sido nomeada, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. ‘Narcisista’ – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo,

O conto de Luci Collin, “No céu com diamantes”, traz essa questão à tona. Ao problematizar logo no início o caráter autobiográfico do texto que está sendo produzido – “Sim, tem caráter autobiográfico. É um texto com mau caráter” (COLLIN, 2004, p. 69) –, a narrativa abre um horizonte para se pensar o que pode ser considerado literário, como se evidencia na nota de rodapé do conto sobre esse adjetivo “mau caráter”:

Em 25 de maio próximo passado nossa emérita crítica Annamaria Polli-Sanson publicou artigo (pequeno, quase uma notinha, alegando “desnecessariedade em tomar o tempo dos leitores”) n’*A Tribuna de Curitiba* atentando para o “caráter degenerativo da produção pretensamente literária” do autor deste conto. (COLLIN, 2004, p. 69).

Ao intercalar diversos gêneros textuais, como comercial, *take* de um filme, relato, comentário e até mesmo artigo científico – este, por sua vez, o qual emoldura todos os outros textos –, o conto não apenas rompe com a linearidade da organização do discurso e mesmo com a possibilidade de um enredo completo, conferindo, assim, ao/à leitor/a a função de estabelecer as inter-relações (se existem, de fato) entre os textos, mas também ele propõe que tudo pode ser matéria para se fazer literatura, inclusive narrativas autobiográficas.

Da mistura entre a objetividade do discurso científico do artigo, carregado de referências e notas explicativas, e a subjetividade do autobiográfico, minado de impressões e de incertezas, o conto deixa entrever que não há um limite preestabelecido para determinar a literatura: “Tudo está entre parênteses: ‘diamante’, do gr. *ádamas*, ‘indomável’” (COLLIN, 2004, p. 69).

A indefinição de fronteiras também é reforçada no que tange à determinação do gênero. Diante da possibilidade de usar tanto o gênero masculino quanto o feminino ao se referir ao travesti Luizelena Trindade e ao substantivo “personagem”, transpõe-se, novamente, o binarismo verdade e mentira, certo e errado, apontando para uma perspectiva mais volátil, sem limites rigidamente impostos: “3Cf. THEODORO, 2003: 42, para comentário sobre o uso dos artigos o/a antecedendo a palavra 'personagem' quando um substantivo comum de dois ou mais gêneros.” (COLLIN, 2004, p. 70). Assim também compreende a pesquisadora Eliane Lima, em seu artigo, “A nova literatura brasileira: personagem masculina, escritura de mulher”:

mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas irônicas do mito de Narciso” (HUTCHEON, 1984, p. 12, tradução da autora).

Nos diversos segmentos justapostos que compõem o texto da escritora, é a admissão desses “dois ou mais” que vai se realizando, desde o “talvez eu seja apenas um rapaz” (p. 72) e a citação do travesti famoso Luizelena Trintade até o “eu” do segmento denominado “Tudo mentira”, que cobiça a “mulher do próximo e do antecedente”, mas também “o marido da minha melhor amiga” ou “a amiga do meu melhor marido”, transitando, sem cerimônia, entre as várias alternativas de gêneros. (LIMA, 2006, p. 203).

Diferentemente do texto de Collin, que não tem a menor pretensão em narrar uma ação com início, meio e fim, “Glória”, de Guiomar de Grammont, conta a história de um escritor que, neste caso, precisa escrever um conto. Trata-se de uma encomenda de um editor para integrar uma coletânea junto com outros 12 escritores, mas ele se encontra em uma crise de produção, por não conseguir elaborar o desfecho: “O tempo corria, corria sobre os trilhos, mas parecia que o trem jamais passaria através do meu corpo para materializar-se no papel.” (GRAMMONT, 1994, p. 143).

O escritor primeiro arrisca uma história que beira o terror, a saber, uma narradora que acorda em um trem, sem saber como teria chegado ali, e descobre, no final, que todos estão mortos, inclusive ela:

Nesse momento, parei. Era um conto de terror o que estava tentando fazer? Gótico demais. Talvez uma metáfora do que eu estava pensando de mim mesmo. Era eu que estava morto. Um pouco de suspense, quem sabe? Ando mesmo vendo filmes em excesso e, afinal de contas, nós, escritores dessa época incômoda, sempre achamos que precisamos colocar em nossos livros umas pitadinhas de esoterismo ou literatura policial para sermos lidos. Quem vai se importar em ler qualquer coisa que tenha uma mensagem mais profunda? E o que são mensagens “profundas”? Profundas para quem? Essa palavras parece ter sido associada pra sempre aos títulos dos filmes de sacanagem. (GRAMMONT, 2004, p. 144).

Sem sucesso, o escritor recorre a outra estratégia literária, que considera “porreta”: “todo leitor adora diálogos. Nem precisa explicar porque: com todos aqueles espaços vazios, travessões, frases curtas... É um descanso”. Reescreve, então, a história com muitos diálogos entre a sua personagem mulher e o condutor do trem, mas a narrativa é logo interrompida novamente, depois de surgir uma referência estrangeira: “Por que é que eu tinha metido a Europa no conto? Falta de confiança? Então eu também achava que se fosse Minas aí é que ninguém ia querer ler mesmo?” (GRAMMONT, 2004, p. 146-147).

O último recurso a que o escritor se volta é o apelo sexual, que irá resolver melhor a tensão do seu conto dentro do conto: “Já sabia, era óbvio, que eles iam transar. Sexo. Sexo é

outra fórmula infalível. Você põe sexo ali, todos devoram. Não precisa criar novas formas de falar desse assunto. Os leitores adoram o requentado, o igual, o lugar-comum.” (GRAMMONT, 2004, p. 147). Aqui ele insere a história que Glória, uma prostituta brasileira que conheceu na Itália, contara-lhe, a saber, uma transa que teve com o condutor do trem. Mas quando a narrativa chega ao fim, o escritor novamente a interrompe questionando o sentido “em descrever uma fantasia que uma prostituta decorou em um almanaque para contar a um rapaz perdido em uma cidade esplêndida?” (GRAMMONT, 2004, p. 150).

Assim, o conto que começa com referências à poesia de Manuel Bandeira e à de Carlos Drummond de Andrade, bem como de poetas europeus, vai caminhando rumo a uma poética de literatura de consumo, com vistas aos interesses de um/a leitor/a médio/a. O escritor, leitor de seu próprio conto e da tradição literária brasileira e europeia, surge ao final distante de todas essas experiências poéticas, que não foi suficiente para resolver-lhe a angústia de escrever um conto. Assim também observa a professora e pesquisadora Andrea Hossne, em seu artigo “Leitura em tom menor”:

O escritor de ‘Glória’ não consegue encontrar e nem se encontrar mais na experiência, seja ela com a vida seja ela com a palavra. Ou a experiência não é sua, mas a de outrem, a de um amigo, a de um folhetim de banca de jornal, ou ela é a sua, mas com essa ele nada consegue fazer, a não se espreitá-la pela janela (HOSSNE, 2006, p. 111).

Não se trata aqui de entender essas formas de produção literária, ligadas aos clichês ideológicos da cultura, como uma literatura menor em relação àquelas com “L” maiúsculo, nos termos de Perrone-Moisés. Por meio desse escritor incapaz de escrever e que assumidamente se vê como um impostor, a narrativa traz à tona questões sobre as instâncias legitimadoras do fato literário, sobre o horizonte de expectativa do/a leitor/a e sobre a indústria cultural, que tende a fabricar artistas que reproduzem os mesmos modelos literários, como se observou pelas estratégias estéticas de literatura de massa a que recorre o protagonista.

Me dava uma preguiça enorme ser inteligente, escrever coisas que fossem interessantes, tentar ser alguma coisa em que eu mesmo não acreditava. [...] Não era escritor coisa nenhuma! Eu lá sabia o que é um escrito? [...] Publiquei há dez anos um livrinho cheio de mentiras e, por incrível que pareça, comecei a ser chamado para jantares e lançamentos de livros. Comparecia sempre com uma capa de chuva cinza à Humphrey Bogart, os cabelos em desalinho, um ar de drogado no rosto. Respondia com

monossílabos a tudo que me perguntavam e... pronto. Eis aí, num passe de mágica, um escritor. (GRAMMONT, 2004, p. 144-145).

Vê-se, portanto, contos que, por meio da metanarrativa, problematizam diversas instâncias que constituem o fato literário, desde a produção, a distribuição e a circulação da obra até a recepção. E ao explorar temas que transpõem os que a fábula evidenciam em primeiro plano, a pluralidade do texto emerge, permitindo, assim, que os mecanismos de composição literária sejam repensados. Para tanto, a atuação crítica do/a leitor/a como co-produtor/a torna-se ainda mais importante para que níveis mais profundos de interpretação sejam alcançados.

3.2 MORAL DA HISTÓRIA

Ao mapear as peculiaridades aqui produzidas de alguns contos selecionados, chega-se à conclusão de que é possível observar uma diversidade de experiências cotidianas articuladas no terreno do texto ficcional que possibilita leituras potencial ou efetivamente transgressoras, em diferentes graus, sobre os seguintes temas: as formas “não inteligíveis” de envolvimento amoroso e sexual, aqui entendidas dentro dessa categoria criada por Butler, de sujeitos cujo sexo, gênero, desejo e prática sexual não apresentam uma relação simétrica (homem-masculino-heterossexual, mulher-feminino-heterossexual); a exploração da sexualidade e do corpo; as fissuras do tradicional modelo simbólico de família; as relações líquidas da pós-modernidade; o exercício da metalinguagem; e a violência urbana e seus reflexos na vida das personagens. Trata-se, enfim, de temáticas que buscam refletir a condição humana frente às transformações da pós-modernidade, enfocando, sobretudo, o modo como a mulher se insere nesse contexto de contradição, de incerteza, de medo, de angústia, de fragmentação da realidade e do sujeito e de busca incessante de prazeres máximos.

Quanto aos gêneros não-inteligíveis, eles ainda continuam inseridos no plano do fantástico, do sobrenatural, do impossível, habitando um mundo quase invisível. Apesar de distantes do convívio social, é importante destacar que as personagens nos três contos aqui analisados questionam a normalidade das relações que fogem à doxa hegemônica, o que aponta, senão para uma ruptura efetiva com o ponto de vista das políticas que legitimam os gêneros contínuos, para uma desestabilização desses modelos simbólicos.

As relações amorosas, em geral, são problematizadas dentro de um contexto em que a solidez das relações, dos projetos e das ações dissolveram-se, lembrando a máxima “tudo que é sólido se desmancha no ar”.¹⁶ Personagens, espaço, tempo, histórias, desfechos, palavras, tudo parece liquefazer-se, inclusive o amor. São os reflexos do mundo contemporâneo que, tal como no neoliberalismo do capital do giro, marcado pela volatilidade, torna as relações humanas fluidas como o mercado. Portanto, Eros certamente não está morto, mas sim exilado de seu domínio hereditário, conforme reflete Bauman: “ele foi condenado a perambular pelas ruas numa infundável e eternamente vã procura de abrigo. Eros agora pode ser encontrado em toda parte, mas não permanecerá por muito tempo em lugar nenhum.” (BAUMAN, 2004, p. 27).

Os laços afetivos entre pais, mães e filhos/as também foram se pulverizando, revelando que não há uma harmonia preestabelecida nas interações familiares. É interessante observar, inclusive, que, nessas relações, a mulher, que já desempenha a função de protagonista das histórias, também assume a posição de chefe de família, deslocando, assim, a autoridade patriarcal central, que passa a ser substituída por um espaço destituído de poder e de presença. O modelo simbólico de família organizada, estável e coesa, responsável pela mediação no processo de formação e sustentação da ordem patriarcal e burguesa, portanto, aparece rasurado, apontando, desse modo, para outros arranjos familiares.

Os contos, ainda, tendem a direcionar o olhar para identidades cambiantes e plurais, em negociação constante com novas rotas. Não há uma unidade que estabeleça um eu coerente e estável para as suas múltiplas facetas, pois o sujeito transita, de forma provisória e dinâmica, por espaços heterogêneos, construindo sujeitos contraditórios, instáveis e fragmentados. Sem vínculos de pertencimento, a personagem rompe com suportes identificatórios e classificatórios, consequentemente, com a estrutura social modelar.

O medo urbano, gerado pelo caos da vida metropolitana moderna, também encontra espaço na narrativa de autoria feminina, apontando, assim, para outras temáticas que se distanciam do âmbito amoroso e familiar das histórias. Contudo, o grande alvo dessa verve caótica continua sendo a mulher, dentre outras vítimas preferenciais, como crianças, negros e idosos, sobretudo, quando são pobres ou miseráveis.

¹⁶Originalmente escrita no Manifesto Comunista, de Marx e Engels, essa frase foi retomada por Marshall Berman para compor o título de seu livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da pós-modernidade* (2001).

Mas essas questões do mundo líquido e plural não são problematizadas somente no nível das personagens, mas também no da própria escrita. Os contos, ao questionar o lugar do escritor/a, do leitor/a e da própria literatura por meio da metanarrativa, problematizam os limites da ficção, conceitos e valores enraizados, o que se coaduna aos preceitos da pós-modernidade, que rompem com uma única ordem objetiva, pois só há verdades múltiplas, heterogêneas e provisórias: “O impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso encontre uma verdade dessas visões, ele questiona a maneira como, na verdade, a fabricou” (HUTCHEON, 1991, p. 73).

Para metaforizar todas essas temáticas, as escritoras buscaram soluções estéticas mais adequadas à realidade da pós-modernidade, já que não é mais possível recorrer aos mesmos preceitos épicos de existência de uma verdade absoluta e de um mundo pleno de sentido. Dentre as estratégias narrativas utilizadas nos contos, destacam-se: o/a narrador/a não confiável, que carrega o texto de possibilidades e ambiguidades; elementos absurdos e fantásticos, que desafiam e problematizam as fronteiras da doxa hegemônica; e a linguagem sincopada, lacunar, ambígua e repetitiva, que configura, na materialidade linguística, o ritmo contemporâneo, marcado pela velocidade, pela fragmentação e pela incerteza.

Tendo em vista isso tudo, vê-se que as narrativas pensam a mulher como sujeito constituído no gênero no sentido que a teórica e crítica Teresa de Lauretis propõe (1994, p. 210-11): de sujeito gendrado na relação social, na “relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria”, e não somente na experiência das relações de sexo. Dessa forma, sem confinar a mulher a uma oposição universal do sexo, a mulher como a diferença do homem, torna-se possível “articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres”, enfim, compreendê-las para além do binarismo sexual cerceador de sua subjetividade (LAURETIS, 1994, p. 207).

As narrativas que compõem esses dois volumes da antologia organizada por Ruffato distanciam-se, portanto, de um universo cultural edificado sobre os alicerces do patriarcalismo, sedimentado por rígidas relações de gênero. Isso porque, para usar a divisão proposta pela professora e pesquisadora Elódia Xavier (1999), que traça uma trajetória da literatura de autoria feminina brasileira a partir das propostas de Showalter sobre a narrativa britânica, o que se observa aqui não é a imitação dos valores vigentes da tradição dominante, tal como se caracteriza o primeiro momento da trajetória da narrativa de autoria feminina, a

“fase feminina”. Nessa fase, as escritoras se tornavam coniventes com a doxa dominante, ao reduplicar posturas patriarcais.

As narrativas também não refletem a “fase feminista”, de contestação dos valores patriarcais e de afirmação do universo cultural feminino, momento em que a produção feminista passa a desafiar as narrativas masculinas universalizantes, levando à esfera pública e politizando as histórias da vida privada, do corpo, da sexualidade, da feitiçaria, da prostituição, da família, do trabalho informal, do cotidiano das fábricas e das fazendas (RAGO, 2000, p. 42-43). Nessa segunda fase, em que a narrativa ainda se estrutura em torno das relações de gênero, as personagens permanecem divididas entre a tradição e o desejo de ruptura com os referenciais identitários patriarcais, isto é:

entre viver seu ‘destino de mulher’ e realizar sua ‘vocação de ser humano’, ambição esta tornada possível graças à revolução dos costumes, a mulher busca uma solução para sua plenitude existencial. Os encargos profissionais assumidos não a liberaram dos deveres domésticos; e, como as conquistas são recentes - vivemos um momento de transição -, os laços de família ainda prendem a mulher a um espaço, que a sua ânsia de transcendência recusa. (XAVIER, 1999).

O que se observa aqui nessas antologias são ficções que se aproximam mais do momento a que Showalter chama de “fase fêmea”, marcada pela autodescoberta, pela construção de uma identidade liberta das relações de gênero como origem dos conflitos – daí o termo *female* que, diferentemente de *feminine*, não é um termo gendrado, que faz relação unicamente ao dado biológico (XAVIER, 1999).

A tônica dos contos, portanto, não reside na afirmação do feminismo enquanto um movimento social e político de luta pelos direitos da mulher, isto é, não se trata de um questionamento da igualdade acima das diferenças de gênero. É como observa Carneiro a respeito da narrativa de ficção produzida no final do século XX, segundo o escritor e ensaísta, a década de 90 configura:

um abandono gradativo da rigidez ideológica, deslocada agora para os diversos agenciamentos possíveis das formas de poder. [...] Ao contrário do que ocorria no início dos anos 80, quando os autores não sabiam ainda o que fazer com a promessa de liberdade que surgia com o fim do regime militar, nos anos 90 a questão já não cabe e a idéia é cada qual montar seu próprio percurso, sem culpa. Sem patrulhas ideológicas, sem a necessidade de filiar-se a este ou aquele grupo, e livre da obrigação de levantar bandeiras, o

escritor brasileiro da última década do século passado coloca no papel todo tipo de experimentação ficcional. (CARNEIRO, 2005, p. 30-31).

Com o *boom* dos anos de 1900, que trouxe à tona o multiculturalismo e o reconhecimento de identidades múltiplas e das minorias subalternas, a literatura de autoria feminina passa a diluir as experiências relacionadas às especificidades do feminino e do masculino, para dar lugar a pontos de vista múltiplos. De acordo com Zolin (2007, p. 54), “as relações de gênero não mais ocupam o centro dos enredos, tampouco o posto do/a protagonista é reservado a personagens femininas mergulhadas em problemas existenciais advindos da opressão milenar conferida à mulher.”

Por isso a crítica à capa do segundo volume da antologia, *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, pois, segundo Leal, em sua tese “As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero” (2008, p. 114-115), o livro se utiliza “da imagem de um sapato alto, com o numeral 30 exposto em sua sola. Um recurso marcado por essencialismo que algumas dessas escritoras buscam tanto escapar.”



Figura 1: Antologia *Mais 30 mulheres fazendo a nova literatura brasileira* (2005)

Ainda que essa prosa de ficção escrita por mulheres, como visto no capítulo anterior, não ofereça um panorama significativo de inclusão de minorias subalternas, o que contribuiria para um reconhecimento efetivo de uma pluralidade de perspectivas, inclusive para ampliar, de modo considerável, o leque de assuntos tematizados nos contos, isto é, para além das preocupações da mulher, branca, heterossexual, de classe média e empregada, há uma riqueza no tratamento do temas aqui apresentados. Ora submissas, ora transgressoras, as personagens do sexo feminino nos contos que integram essas duas antologias oscilam entre diversos modos de subjetivação, desde a encenação de identidades femininas ainda presas a códigos patriarcais até sujeitos já autônomos, com uma redefinição mais fluida dos papéis sociais de homens e mulheres, mas sempre a partir da perspectiva desse sujeito que se move em um espaço relativamente restrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo visto, portanto, que a literatura se configura como um espaço em que a perspectiva social do outro é representada em algum sentido, e não total e fielmente, ou seja, que a representação passa sempre pela interpretação subjetiva do autor/a, foi imprescindível investigar o *lugar da fala*, isto é, quem fala, em nome de quem e a posição que lhe é reservada na sociedade. Esse tem sido um dos grandes interesses da literatura e da crítica literária, conforme afirma Dalcastagnè (2002, p. 33), pois, “cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais.”

A Crítica Feminista, que entende a literatura como um espaço de resistência à homogeneização da cultura, contribui para reivindicar essa democratização tanto no âmbito da produção, ao trazer à cena e inserir no circuito literário mulheres escritoras, por exemplo, quanto no da representação das personagens. Afinal, conforme salienta Teixeira (2010, p. 3), “as fronteiras e as margens no plano das manifestações da cultura não são absolutas”, logo, devem ser transpostas e ampliadas.

Esse processo, não obstante, têm ocorrido de forma lenta, como revelou a pesquisa coordenada por Dalcastagnè. A representação da mulher ao longo da história literária resultou, sobretudo, de construções de escritores do sexo masculino, brancos, heterossexuais e pertencentes à elite intelectual da sociedade, que reproduziram os interesses do projeto hegemônico, via patriarcalismo.

As duas antologias aqui estudadas representam um despertar para a situação de marginalidade que a mulher ainda ocupa na literatura, como visto ao longo deste trabalho. No entanto, elas ainda não deixam transparecer na seleção das autoras, nem na escolha das perspectivas sociais das personagens uma abordagem mais heterogênea. Isso posiciona tal projeto literário não como conivente com ideologias dominantes – já que a editora Record não tem uma intenção militante, diferentemente da Malagueta, que tem uma proposta política de visibilidade de escritoras e de temáticas bem específicas: publica livros de lésbicas para lésbicas –, mas como mais uma editora que tende a privilegiar vozes que falam do centro.

Contudo, mesmo havendo uma tendência em as escritoras se autorrepresentarem, ou seja, as personagens são predominantemente do sexo feminino, brancas, heterossexuais e

letradas – fato este que não aponta para uma diversidade de representações de perspectivas sociais –, é preciso reconhecer a importância da presença das mulheres na esfera da representação literária, ainda mais nas posições de protagonista e/ou narradora, como foi constatado na maioria dos contos. Isso porque tal recorrência deixa transparecer uma especificidade da mulher, tanto em sua posição subjetiva quanto social, a saber, a necessidade “em deixar de ser objeto de uma produção discursiva muito consistente, a partir da qual foi sendo estabelecida a verdade sobre sua ‘natureza’” (KEHL, 1998, p. 15). Além disso, a forma como os temas são problematizados aponta para horizontes mais amplos mesmo dentro dessas perspectivas hegemônicas.

25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura e Mais 30 Mulheres que estão fazendo a nova literatura representam, portanto, alguns dos frutos semeados pelo feminismo, conquistas que a sociedade contemporânea passa a absorver lentamente, como se evidencia nos catálogos falocêntricos das grandes editoras. Em virtude disso é que se justificam antologias como estas. Enquanto a condição de gênero da mulher ainda constituir-se um dos principais fatores para a manutenção de sua exclusão nas esferas política, econômica, social, cultural e artística, projetos literários marcados pelo gênero ainda serão necessários, ao lado, ainda, de pesquisas e discussões que problematizem não só a sua luta para a mulher sair da margem e se fazer sujeito do discurso, mas, sobretudo, para que esse espaço enquadre uma pluralidade de perspectivas sociais.

É dessa forma, conclui-se, que a literatura deve ser entendida, como parte de uma rede de elementos culturais, ideológicos, legislativos e econômicos. Compreender a literatura não só entre as margens, mas para além das margens que circunscreve o texto no suporte literário é fundamental para problematizar e ampliar conceitos sobre ela. Assim, torna-se possível entender o processo de valorização de obras e de escritores/as por trás do qual se esconde a noção de poder, que visa consolidar a hegemonia das elites letradas androcêntricas, mantenedoras da invisibilidade da produção literária de sujeitos que se posicionam fora das instâncias de poder, pelas mais diversas razões, como é o caso da mulher escritora.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARBOSA, Maria José Somelarte (Org.). **Passo e compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do (Orgs.). **Margens instáveis**: tensões entre teoria, crítica e história da literatura. Maringá: Eduem, 2011. p. 101-128.

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

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; EDUSP, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRACHER, Beatriz. Ficção. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005. p. 27-30.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Tradução T. T. Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

CAMPOS, Simone. Bondade. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 27-51.

CARNEIRO, Flávio Martins. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Fernanda Benevides de. Pão físico. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 53-65.

COLLIN, Luci. No céu, com diamantes. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 67-75.

CORADELLO, Mara. Silver tape. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 77-87.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Ana Alice Alcântara. Refletindo sobre as imagens da mulher na cultura política. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Flashes da cidade. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 15, 2007, p. 113-126. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er15/er15_mzfc.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf>. Acesso em: 20 out. 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem feminina na narrativa brasileira dos anos 1990. In: PIRES, Maria Isabel Edom (Org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 99-106.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Uerj, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo Cesar (Orgs.). **Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 20, p. 33-77. 2002. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

DORNELES, Cynthia. A mulher sem identidade. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005. p. 53-58.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ESCARPIT, Robert. **Hacia uma sociologia del hecho literário**. Madrid: Edicusa, 1974.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5. ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução Roberto Machado. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FRANÇA, Julio; SILVA, Pedro Puro Sasse da. O mal e a cidade: o medo urbano em *Dentro da noite*, de João do Rio. **E-escrita**. Nilópolis, v. 3, n. 3, p. 32-45, set/dez. 2012. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/719/pdf_282>. Acesso em: 19 mai. 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENS, Rosa. Enquadramentos: a focalização da mulher na narrativa brasileira recente. In: SACRAMENTO, Sandra (Org.). **Gênero, identidade e hibridismo cultural**: enfoques possíveis. Bahia: Editus, 2009. p. 99-105.

GRAMMONT, Guiomar de. Glória. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 141-150.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.

HOSSNE, Andrea Saad. Leitura em tom menor. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, n. 9, p. 98-110. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/20348>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. New York: Methuen, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LAGE, Claudia. Uma alegria. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 159-178.

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

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 24, p. 176-181, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewArticle/2161>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero**. 2008. 242 f. Tese (Doutorado)-Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Virginia_Leal.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2012.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 32, p. 31-45, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/1996/1575>>. Acesso em: 7 out. 2012.

LEITE, Ivana Arruda. Mãe, o cacete. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 203-208.

LEVY, Tatiana Salem. Desalento. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005. p. 209-217.

LIMA, Eliane Ferreira de Cerqueira. A nova literatura brasileira: personagem masculina, escritura de mulher. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 14, n. 17, p. 197-209, ago./dez. 2003. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//CEF/PDF/v14n17/Cerqueira_Lima.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2013.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 8 mai. 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LOUREIRO, Maria Rita. Interpretações contemporâneas da representação. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 1, p. 63-93, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/rbcp/article/viewFile/6594/5320>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

MENEZES, Ângela Dutra de. Teoria freudiana do medo. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005. p. 157-163.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGUEL, Mariana Correia Mourente. As relações afetivas contemporâneas a partir de “Bondade”, de Simone Campos. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 21, p. 69-75, abr./jun. 2007.

MONTENEGRO, Tércia. D. T. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 267-274.

MOSCOVICH, Cíntia. Um oco e um vazio. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 267-274.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PITKIN, Hannah Fenichel. Introdução. In: **The concept of representation**. Berkely, Los Angeles: University of California Press, 1972. p. 1-13.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

RAGO, Margareth. Pensar diferentemente a História, viver femininamente o presente. In: **Questões da teoria e metodologia da história**. Porto Alegre: Universidade UFRGS, 2000. p. 41-58.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Talentos e formosuras: novas vozes, novos espaços. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 32-39.

REIS, Roberto. Canôn. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras de crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ROZA, Livia-Garcia. Minha flor. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 135-139.

RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004.

RUFFATO, Luiz (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005.

SALES, Augusto; GONÇALVES FILHO, Jaime (Orgs.). **Paralelos**: 17 contos da nova literatura brasileira. v. 1. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O social e o político na transição pós-moderna. In: **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. Porto: Afrontamentos, 1996, p. 69-99.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristiane (Org.). **Literatura e Feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23-41.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica, **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <<http://www.direito.caop.mp.pr.gov.br/arquivos/File/SCOTTJoanGenero.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. No compasso de rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africanas e brasileiras. In: BARBOSA, Maria José Somelarte (Org.). **Passo e compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 83-104.

SEIXAS, Heloisa. Madrugada. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 285-298.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

STIGGER, Verônica. Olívia Palito. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005. p. 263-271.

STRAUSZ, Rosa Amanda. A um passo. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004. p. 299-309.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Mãe e monstro: a desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina. **Terra roxa e outras terras**, v. 20, p. 46-55, dez. 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol20/TRvol20e.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2013.

TOLEDO, Maria Rita de Almeida. **Coleção Atualidades Pedagógicas**: do projeto político ao projeto editorial (1931 – 1981). 2001. 295 f. Tese (Doutorado)-Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

WALTY, Ivete Lara Camargos. “Antologia: arquivo e exclusão”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 25. p. 87-94, jan./jun. 2005. Disponível em: <www2.let.uu.nl/solis/psc/p/pvolumeonepapers/p1walty.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2013.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulheres e Literatura**, ano 3, v. 1, 1999. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225>. Acesso em: 4 mai. 2012.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidades e minorias. In: **Lua Nova**, São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/ipotesi/article/viewFile/613/549>>. Acesso em: 18 mai. 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. O matador, de Patrícia Melo: gênero e representação. **Revista Letras**, Curitiba, n. 71, p. 53-63, jan./abr. 2007. Disponível em: Acesso em: 21 mar. 2013.

ANEXO

Questionário de análise das personagens

Dados da Autora	
1. Nome da autora 	4. Estado onde nasceu
2. Profissão da autora ☐ 1. Jornalista ☐ 2. Professora universitária ☐ 3. Escritora ☐ 4. Tradutora ☐ 5. Roteirista ☐ 6. Outros <i>Você pode marcar diversas casas.</i>	5. Estado da autora (radicada)
3. Se 'Outros', defina	6. Biografia da autora
Dados do Conto	
7. Título do conto 	9. Síntese
8. Número de páginas do conto	
Dados da Personagem	
10. Nome 	
11. Posição na narrativa ☐ 1. Protagonista ☐ 2. Narrador(a) ☐ 3. Coadjuvante ☐ 4. Protagonista narrador(a)	
12. Papel ☐ 1. Cônjuge ☐ 2. Amante ☐ 3. Namorado(a) ☐ 4. Ex ☐ 5. Filho(a) ☐ 6. Mãe ☐ 7. Pai ☐ 8. Irmã(o) ☐ 9. Tia(o) ☐ 10. Primo (a) ☐ 11. não definida ☐ 12. Sem relação ☐ 13. Amigo(a) ☐ 14. Autoridade política ☐ 15. Admirador ☐ 16. Artista ☐ 17. Paciente ☐ 18. Cliente ☐ 19. Profissional ☐ 20. Observadora ☐ 21. Admirada ☐ 22. Neto ☐ 23. Caso ☐ 24. Fã ☐ 25. Aluno ☐ 26. Diabo <i>Você pode marcar diversas casas (10 no máximo).</i>	

13. Ocupação

- ☐ 1. Dona-de-casa
☐ 2. Empregada doméstica
☐ 3. Profissional do sexo
☐ 4. Costureira autônoma
☐ 5. Enfermeira-chefe
☐ 6. Professor
☐ 7. Estudante
☐ 8. Pesquisador(a)
☐ 9. Cargo político
☐ 10. Empresário
☐ 11. Gerente de marketing
☐ 12. Dono de um bar
☐ 13. Empregado de uma empresa
☐ 14. Pintor(a) de parede, Eletricista e Vidraceiro(a)
☐ 15. Pescador
☐ 16. Oleiro
☐ 17. Catador de material reciclável
☐ 18. Jornalista
☐ 19. Escritor(a)
☐ 20. Redator(a)
☐ 21. Roteirista de filme
☐ 22. Diretor de filme
☐ 23. Artista plástico
☐ 24. Quiromante
☐ 25. Autônomo(a)
☐ 26. Aposentado(a)
☐ 27. Não definida
☐ 28. Sem indícios
☐ 29. Sem ocupação
☐ 30. Desempregado(a)
☐ 31. Mendigo(a)
☐ 32. Não pertinente
☐ 33. Militante
☐ 34. Militante de uma organização clandestina
☐ 35. Arquiteto
☐ 36. Auxiliar de escritório
☐ 37. Cuidadora dos enfermos

Você pode marcar diversas casas (32 no máximo).

14. Sexo

- ☐ 1. Feminino ☐ 2. Masculino
☐ 3. Sem indícios ☐ 4. Ambíguo
☐ 5. Não pertinente ☐ 6. Assexuada

15. Orientação sexual

- ☐ 1. Heterossexual ☐ 2. Homossexual
☐ 3. Bissexual ☐ 4. Assexuado
☐ 5. Ambígua/Indefinida ☐ 6. Sem indícios
☐ 7. Não pertinente

16. Casamento

- ☐ 1. Não ☐ 2. Sem indícios
☐ 3. Apenas relacionamento ☐ 4. Sim
☐ 5. Não pertinente

17. Se 'Sim', defina quantos

18. Filhos

- ☐ 1. Não ☐ 2. Sim ☐ 3. Não pertinente
☐ 4. Possivelmente sim

19. Se 'Sim', defina quantos

20. Faixa etária

- ☐ 1. Infância ☐ 2. Adolescência
☐ 3. Juventude ☐ 4. Idade madura
☐ 5. Velhice ☐ 6. Múltiplas idades
☐ 7. Sem indícios ☐ 8. Outros

Você pode marcar diversas casas (7 no máximo).

21. Defina

22. Cor

- ☐ 1. Branco ☐ 2. Negro
☐ 3. Indígena ☐ 4. Sem indícios
☐ 5. Oriental ☐ 6. Mestiço
☐ 7. Não pertinente

23. Estrato socioeconômico

- ☐ 1. Elite econômica ☐ 2. Classe média ☐ 3. Pobre
☐ 4. Miserável ☐ 5. Sem indícios ☐ 6. Outros

24. Se 'Outros', defina

25. Relações sociais

- ☐ 1. Profissional ☐ 2. Familiar
☐ 3. Amizade ☐ 4. Inimizade
☐ 5. Relações como o sistema ☐ 6. Relações com a arte
☐ 7. Existencial ☐ 8. Espiritual
☐ 9. Outros ☐ 10. Sem relações
☐ 11. Amorosa

Você pode marcar diversas casas (7 no máximo).

26. Tipo de morte

- ☐ 1. Suicídio ☐ 2. Assassinato
☐ 3. Acidente ☐ 4. Doença
☐ 5. Natural ☐ 6. Não identificado
☐ 7. Não morre ☐ 8. Outros

27. Se 'Outros', defina

28. Época em que transcorre a história

- ☐ 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 (1931 a 1944)
☐ 6. República de 1945 (1945 a 1963)
☐ 7. Ditadura Militar (1964 a 1984)
☐ 8. Redemocratização (a partir de 1985)
☐ 9. Futuro
☐ 10. Épocas incertas
☐ 11. Redemocratização ou épocas incertas
☐ 12. Outros

Você pode marcar diversas casas (11 no máximo).

29. Se 'Outros', defina

30. Espaço da ação

- ☐ 1. Urbano ☐ 2. Rural ☐ 3. Litoral
☐ 4. Aldeia indígena ☐ 5. Sem indícios ☐ 6. Outros
☐ 7. Serra

Você pode marcar diversas casas (6 no máximo).

31. Se 'Urbano', defina

32. Esfera doméstica/privada ou social/pública

- ☐ 1. Esfera doméstica
☐ 2. Esfera social
☐ 3. Esfera doméstica e social
☐ 4. Doméstica predominantemente
☐ 5. Social predominantemente
☐ 6. Sem indícios

33. Tema

34. Descreva

35. Reproduz ou rompe com papéis hegemônicos de gênero

- ☐ 1. Reproduz ☐ 2. Rompe
☐ 3. Sem indícios suficientes ☐ 4. Tenta romper
☐ 5. Não pertinente

36. Descreva como