

“MULHERES DO FIM DO MUNDO” III:

**VOZES SUBVERSIVAS NA LITERATURA
DE AUTORIA FEMININA**

Ana Maria Soares Zukoski
Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro
(Organizadoras)



Ana Maria Soares Zukoski
Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro
(Organizadoras)

“MULHERES DO FIM DO MUNDO” III:

**VOZES SUBVERSIVAS NA LITERATURA
DE AUTORIA FEMININA**


EDuneal

Arapiraca/AL
2026



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE ALAGOAS
Reitor: Odilon Máximo de Moraes
Vice-Reitor: Anderson de Almeida Barros
Diretor da Eduneal: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

CONSELHO EDITORIAL DA EDUNEAL
Presidente: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Titulares

Professores:

José Lidemberg de Sousa Lopes
João Ferreira da Silva Neto
Luciano Henrique Gonçalves da Silva
Natan Messias de Almeida
Maria Francisca Oliveira Santos
Márcia Janaína Lima de Souza - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Suplentes

José Adelson Lopes Peixoto
Edel Guilherme Silva Pontes
Maryny Dyellen Barbosa Alves Brandão
Ariane Loudemila Silva de Albuquerque
Ahiranie Sales dos Santos Manzoni
Elisângela Dias de Carvalho Marques - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Capa e projeto gráfico

Natacha dos Santos Esteves

Arte da capa

Erica Teodoro Rocha

Diagramação

Mariana Lessa

Revisão

Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro

Catálogo na Fonte

M956 Mulheres do fim do mundo III: vozes subversivas na literatura de autoria feminina. / Ana Maria Soares Zukoski; Natacha dos Santos Esteves; Wilma dos Santos Coqueiro (Organizadoras) - Arapiraca: Eduneal, 2026. 198p. : il.:color

Inclui Bibliografia

ISBN: 978-65-6061-103-0 (E-book)

1. Literatura – Mulheres. 2. Mulheres – Condições Sociais.. 3. Feminismo.
I. Zukoski, Ana Maria Soares. II. Esteves, Natacha dos Santos. III. Coqueiro, Wilma dos Santos.


CDU: 82:396

Elaborada por Fernanda Lins de Lima – CRB – 4/1717


Direitos desta edição reservados à
Eduneal- Editora da Universidade Estadual de Alagoas

Editora filiada à

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



Dedicamos essa coletânea a Cármen Lúcia, jurista brasileira e voz importante na luta contra o silenciamento das mulheres. À Lygia Bojunga Nunes, referência incontestável da literatura infantojuvenil, cuja escrita, ao mesmo tempo encantadora e subversiva, promove a construção de universos imaginários para o público infantil e, simultaneamente, ilumina as sombras persistentes das desigualdades de gênero que atravessam nossa sociedade.



Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.

Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.

Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.

Não sou feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.

Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.

Inauguro linhagens, fundo reinos
—dor não é amargura.

Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.

Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.

Mulher é desdobrável. Eu sou.

Adélia Prado, Bagagem, 1976.

SUMÁRIO

UMA PALAVRA DAS ORGANIZADORAS _____ **8**

PREFÁCIO

FEMINISMO, FEMININOS E LITERATURA: COMO PENSAR ESSA PERSPECTIVA? _____ **12**

Marisa Corrêa Silva

CAPÍTULO I

“VOCÊ NÃO ME SEGURA NA HORA DA VIRADA”: PROTAGONISMO FEMININO NEGRO E RESISTÊNCIA NO ROMANCE JUVENIL DE ANGIE THOMAS _____ **15**

Érica Fernandes Alves & Natacha dos Santos Esteves

CAPÍTULO II

“ESTAMOS VIVOS E JUNTOS, NA ESCURIDÃO”: OS CONTORNOS DA EXPERIÊNCIA CONJUGAL FEMININA EM MEU MARIDO, DE LIVIA GARCIA-ROZA _____ **34**

Carolina Rocha de Assumpção & Elza Rocha de Assumpção

CAPÍTULO III

PENÉLOPE DOS TRÓPICOS, DE LUCIANA HIDALGO: METÁFORAS DE UMA RESISTÊNCIA FEMININA EM FRAGMENTOS _____ **46**

Sandro Adriano da Silva

CAPÍTULO IV

A PERSONAGEM KADIATOU EM A CONTAGEM DOS SONHOS (2025), DE CHIMAMANDA ADICHIE: ENTRE DINÂMICAS DE OPRESSÃO E PERSPECTIVAS JURÍDICAS” _____ **63**

Geniane Diamante Ferreira Ferreira & Rosely Camilo Pereira Gomes

CAPÍTULO V

SOFRIMENTO, LUTO E ESCRITA: A RESISTÊNCIA PELA PALAVRA EM UM PREFÁCIO PARA OLÍVIA GUERRA, DE LIANA FERRAZ _____ **84**

Andressa Oliva de Souza



CAPÍTULO VI

A REESCRITA PARÓDICA COMO RESISTÊNCIA EM *THE HANGMAN'S GAME* (2007) _____ 101

Elizandra Fernandes Alves

CAPÍTULO VII

A ESCRITA DE SI EM *MELHOR NÃO CONTAR*, DE TATIANA SALEM-LEVY: REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA INTRAFAMILIAR _____ 121

Renata Teixeira de Castro Tobaldini

CAPÍTULO VIII

“EU ACHO FOGO TER NASCIDO MENINA”: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA FEMININA EM *A BOLSA AMARELA*, DE LYGIA BOJUNGA NUNES ____ 139

Beatriz Fonseca de Araújo, Wilma dos Santos Coqueiro & Ana Maria Soares Zukoski

CAPÍTULO IX

***MULHERES DE TIJUCOPAPO, OBSCENO ABANDONO E LAGO ENCANTADO DE GRONGONZO*, DE MARILENE FELINTO _____ 154**

Sidinei Eduardo Batista, Mariana Caroline Gnoatto & Emeli dos Santos Miranda

CAPÍTULO X

“AS SURRAS QUE EU LEVAVA ERAM AS SURRAS QUE A MINHA MÃE LEVOU”: A VIOLÊNCIA PATRIARCALISTA NA PROSA POÉTICA DE ALINE BEI ____ 171

Mirelly de Oliveira Hermann, Natacha dos Santos Esteves & Wilma dos Santos Coqueiro

SOBRE AS ORGANIZADORAS _____ 189

SOBRE OS/AS AUTORES/AS _____ 191



UMA PALAVRA DOS ORGANIZADORAS

A coletânea *Mulheres do fim do mundo III: vozes subversivas na literatura de autoria feminina* dá continuidade a um projeto editorial que, desde sua primeira edição, busca dar visibilidade às múltiplas vozes femininas que emergem da literatura como formas de resistência, denúncia e afirmação. Em diálogo direto com os volumes anteriores — *Mulheres do fim do mundo: representações da literatura negra feminina* (2022) e *Mulheres do fim do mundo II: as insurgências do feminismo na literatura* (2024) —, esta nova edição mantém a mesma equipe de organizadoras e reafirma o compromisso com uma crítica literária engajada, atenta às questões interseccionais de gênero, raça, classe, corpo e linguagem.

Composta por dez artigos assinados por pesquisadores e pesquisadoras de diferentes trajetórias acadêmicas — de estudantes de graduação a doutores(as) —, a obra parte da premissa de que a literatura de autoria feminina é, em sua essência, interdisciplinar, interseccional e subversiva. As vozes aqui reunidas não apenas ecoam o chamado “lugar de fala”, mas o expandem, transformando espaços de escuta, criação e recepção da escrita de mulheres. Trata-se, portanto, de uma coletânea que opera contra o silenciamento, desloca as margens e reinscreve subjetividades historicamente apagadas do cânone literário.

O capítulo I — “Você não me segura na hora da virada”: protagonismo feminino negro e resistência no romance juvenil de Angie Thomas —, de Érica Fernandes Alves e Natacha dos Santos Esteves, parte de uma perspectiva pós-colonial para analisar *Na hora da virada*, de Angie Thomas, refletindo sobre o protagonismo juvenil negro feminino. A personagem Bri, jovem rapper inserida em um contexto de exclusão e violência estrutural, faz da arte um instrumento de resistência. A música, nesse caso, não serve apenas como pano de fundo,



mas constitui o núcleo da narrativa, oferecendo voz e agência a uma juventude negra frequentemente silenciada e estigmatizada.

No capítulo II — “Estamos vivos e juntos, na escuridão”: os contornos da experiência conjugal feminina em *Meu marido*, de Livia Garcia-Roza —, Carolina Rocha de Assumpção e Elza Rocha de Assumpção, sob a ótica das críticas feminista e psicanalista, investigam a obra *Meu marido*, de Livia Garcia-Roza, explorando as nuances da vivência conjugal feminina marcada por solidão, dominação e apagamento subjetivo. A partir da trajetória de Bela, o estudo evidencia os mecanismos sutis de opressão nas relações afetivas, revelando como o patriarcado se perpetua nos vínculos íntimos do cotidiano.

O capítulo III — *Penélope dos trópicos*, de Luciana Hidalgo: metáforas de uma resistência feminina em fragmentos —, de autoria de Sandro Adriano da Silva, propõe, com respaldo nas teorias literárias da intertextualidade, uma releitura ousada do mito homérico ao analisar *Penélope dos trópicos*, de Luciana Hidalgo. A figura clássica, oriunda da Mitologia Grega, da esposa que espera é reinventada como uma mulher urbana, politicamente engajada, nômade e insubmissa. Por meio de lirismo, intertextualidade e fragmentação, a autora constrói uma Penélope tropical que questiona os lugares fixos atribuídos à mulher na cultura e reivindica novas formas de existência e resistência.

No capítulo IV — A personagem Kadiatou em *A contagem dos sonhos* (2025), de Chimamanda Adichie: entre dinâmicas de opressão e perspectivas jurídicas —, Geniane Diamante Ferreira Ferreira e Rosely Camilo Pereira Gomes concentram-se na personagem Kadiatou, do romance *A contagem dos sonhos* (2025), de Chimamanda Ngozi Adichie. Ancorado nos Estudos Culturais, em teorias de feministas negras e em textos jurídicos, o estudo mostra como a protagonista representa mulheres negras e pobres privadas de direitos fundamentais. A análise constitui uma denúncia contundente das múltiplas violências — institucionais, raciais e de gênero — que marcam os corpos dessas mulheres.

O capítulo V — Sofrimento, luto e escrita: a resistência pela palavra em *Um prefácio para Olívia Guerra*, de Liana Ferraz —, assinado por Andressa Oliva de Souza, analisa, à luz da crítica feminista, *Um prefácio para Olívia Guerra*, de Liana Ferraz, destacando a escrita como estratégia de resistência diante do luto e do trauma. A narrativa de Maristela, filha da poeta suicida Olívia, revela um pro-



cesso de reconstrução identitária mediado pela linguagem. Ao escrever sua dor, a protagonista recupera sua voz e rompe com o ciclo de silenciamento imposto por sua família e pela sociedade.

No capítulo VI — A reescrita paródica como resistência em *The Hangman's Game* (2007) —, Elizandra Fernandes Alves, com base na crítica pós-colonial, lê *The Hangman's Game*, de Karen King-Aribisala, como uma reescrita paródica da Revolta de Demerara, ocorrida em 1823, na antiga colônia inglesa e atual Guiana. Essa revolta foi um levante dos escravizados contra as más condições e o trabalho forçado, sendo que a autora tece críticas à historiografia oficial e ao apagamento das vozes femininas nos registros históricos. A análise mostra que a romancista nigeriana contesta as narrativas coloniais ao valorizar a atuação feminina nas lutas por liberdade, utilizando a resistência discursiva — sutil, porém poderosa — como forma de subversão, por meio da ressignificação da linguagem, reafirmação cultural e reapropriação simbólica das narrativas coloniais.

O capítulo VII — A escrita de si em *Melhor não contar*, de Tatiana Salem-Levy: reflexões sobre a violência intrafamiliar —, de Renata Teixeira de Castro Tombalini, fundamenta-se na crítica feminista e nos estudos sobre autoficção para discutir *Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy. A análise destaca como a escrita de si, ao abordar a violência intrafamiliar vivida pela autora da obra durante a adolescência, transforma-se em uma forma de ruptura com o silêncio e em meio de denúncia das desigualdades estruturais que atravessam as relações de gênero.

No capítulo VIII — “Eu acho fogo ter nascido menina”: a construção identitária feminina em *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga Nunes —, Beatriz Fonseca de Araújo, Wilma dos Santos Coqueiro e Ana Maria Soares Zukoski, apoiadas em estudos sobre literatura infantojuvenil e autoria feminina, analisam *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga Nunes. Ambientada durante a ditadura militar, a narrativa acompanha a jovem Raquel em sua busca por compreender seus desejos e afirmar sua identidade em uma sociedade que a restringe. Ao reivindicar o direito à escrita, a personagem renuncia ao anseio de ser um menino — motivado pelos privilégios historicamente associados a esse gênero —, desafiando as normas patriarcais e traçando um percurso marcado pela autonomia e pela resistência.

O capítulo IX — *Mulheres de Tijucoapapo, Obsceno Abandono e Lago Encantado de Grongonzo*, de Marilene Felinto —, escrito por Mariana Caroline



Gnoatto, Emeli dos Santos Miranda e Sidinei Eduardo Batista, examina a trilogia composta por *As Mulheres de Tijucoapapo*, *Obsceno Abandono* e *O Lago Encantado de Grongonzo*, propondo, à luz da Semiótica das Paixões, uma reflexão sobre o ressentimento como força estruturante e poética. Com o objetivo de contribuir para a visibilidade da literatura afro-brasileira de autoria feminina, o estudo analisa como a exclusão e a dor moldam a linguagem, a memória e a subjetividade das personagens dos romances de Marilene Felinto, em uma escrita que se configura simultaneamente política e lírica.

Por fim, o capítulo X — “As surras que eu levava eram as surras que a minha mãe levou”: a violência patriarcalista na prosa poética de Aline Bei —, de Mirelly de Oliveira Hermann, Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro, com base em teorias sobre ficção contemporânea e crítica feminista, investiga *Pequena coreografia do adeus*, de Aline Bei. A narrativa da jovem Júlia, marcada por traumas profundos, mas que encontra na arte uma forma de romper com a violência geracional de que foi vítima, revela como a literatura pode não apenas expor e denunciar realidades de opressão, mas também constituir-se como um espaço de transformação subjetiva e social. Ao reunir esses dez estudos, *Mulheres do fim do mundo III* reafirma a potência da literatura de autoria feminina como expressão crítica, artística e transformadora. Mais do que uma coleção de análises, esta obra configura-se como um gesto coletivo de insurgência — um coro de vozes que resistem, denunciam, sonham e escrevem, mesmo (ou sobretudo) nos escombros de um mundo que insiste em apagar a experiência das mulheres. Assim, o livro consolida a literatura produzida por autoras como um espaço de memória, luta e invenção.

Para encerrar, registramos nossos sinceros agradecimentos aos autores e autoras que contribuíram com seus capítulos e com o prefácio, enriquecendo esta coletânea. Estendemos também nossa gratidão aos leitores e às leitoras que, ao se aproximarem desta obra, tornam-se partícipes de um diálogo crítico que, acreditamos, contribui de forma significativa para os estudos em crítica literária, especialmente aqueles voltados à literatura de autoria feminina.

As organizadoras

Ana Maria Soares Zukoski

Natacha dos Santos Esteves

Wilma dos Santos Coqueiro



PREFÁCIO

FEMINISMO, FEMININOS E LITERATURA: COMO PENSAR ESSA PERSPECTIVA?

Sempre que se fala em “feminismo”, é preciso fazer uma ressalva: ele não implica em um achatamento, uma unificação totalizante, do conceito de “mulher”. Talvez por essa razão as pesquisas mais recentes preferam usar “feminismos”, no plural. O cuidado é louvável, mas talvez não seja necessário, se entendermos por “feminismo” um conjunto de lutas distintas cujo objetivo é defender a igualdade de direitos para todas as mulheres

– cada grupo enriquecendo o feminismo com suas especificidades, suas demandas próprias. Assim, falaríamos de “feminismo” e da sua importância para os múltiplos “femininos” – este sim, no plural.

E o que seriam esses múltiplos femininos? Por exemplo, temos o feminino branco e de classe média ou média-alta, cuja existência é relativamente menos marcada pela violência subjetiva (aquela imediatamente reconhecível como violência, praticada por sujeitos identificáveis, segundo Žižek), mas irremediavelmente tocada pela violência objetiva (aquela que é naturalizada ou invisível): demanda social (patriarcalista) de magreza, de padrões de beleza e de juventude, de ter uma carreira bem-sucedida enquanto toma para si a maior parte da administração do lar, do cuidado ministrado aos filhos e aos parentes envelhecidos etc., e mil outras formas insidiosas – porque raramente enxergadas como tais - de opressão.

O feminino nas camadas de baixa renda enfrenta problemas distintos, como ter de sobreviver prestando serviços pouco reconhecidos e mal pagos, como o trabalho doméstico. Não é infrequente que uma mulher de classe média-alta empregue outra mulher, só que de classe social mais baixa, para cuidar de sua casa, enquanto se dedica ao trabalho. A criação de legislação



específica sobre os direitos trabalhistas das empregadas domésticas desagradou boa parte da classe média, uma vez que tornou o serviço mais caro. Estruturalmente, é uma situação que coloca dois femininos numa tensão cuja resolução não depende da boa vontade individual. Embora haja homens que se dediquem profissionalmente a tais atividades, seu número ainda é extremamente reduzido, e a intimidade que tal atividade criaria com a dona da casa é vista com certa desconfiança.

Outro exemplo: segundo M. M. Sier (em comunicação pessoal), um comportamento comum de pessoas neurodivergentes, em especial as do espectro autista, chamado “camuflagem” (estratégias que procuram disfarçar as dificuldades de interação e de socialização do paciente), apresentou viés de gênero em estudos preliminares. Ou seja, existe a hipótese de que mulheres e pessoas trans busquem com maior frequência e afincado praticar a camuflagem. A explicação cogitada como mais provável para as mulheres seria a de que, por serem mulheres, elas recebem a expectativa de serem “doces” e “capazes de administrar cuidado”. Assim, o feminino neurodivergente precisa lidar com essa questão. Também podemos pensar no feminino negro, cuja opressão frequentemente envolve ataques à autoestima da mulher via rebaixamento de traços físicos racializados, na objetificação e na hipersexualização e, via de regra, acaba de braços dados com o problema do racismo; ou na especificidade do feminino de PCD’s, indivíduos cujo direito ao amor e ao desejo é frequentemente negado ou ridicularizado (em contraposição às PCDs masculinas) em função de suas condições próprias; ou ainda no feminismo lésbico, que precisa lidar com as questões oriundas da orientação sexual não-normativa e cujas características não são iguais à das vivências e expectativas dos homens gays; ou do feminismo trans, conceito polêmico que põe a nu a necessidade de uma delimitação do que vem, afinal de contas, a ser o “feminino”.

Tal delimitação não é apenas preciosismo teórico: ela precisa ser pensada de forma aberta e abrangente. Por exemplo, o animal não-humano fêmea, explorado de forma sistemática e cruel em sua função reprodutora, de um modo que o macho da mesma espécie não pode ser explorado, é parte da luta feminista? Enfim, há um sem-número de vieses, fortemente determinados por traços históricos e culturais, e a todos eles o feminismo tem algo de positivo a dizer, a saber: que é preciso resistir, questionar, transformar, reclamando para si a



igualdade e a dignidade que deveriam ser comuns a todos os seres humanos – ou, no caso do ecofeminismo, a todos os seres sencientes. Além disso, não se pode perder de vista que a identidade individual pode transitar por várias formas de feminino: pode-se ser, digamos, mulher cis não-branca, de classe média alta e com transtorno do espectro autista.

Este livro é um esforço para representar essa diversidade, sem pretender esgotá-la. Desde o espinhoso tema da influência ou apropriação de tradições literárias, passando pela paródia, até a nefasta memória do escravagismo, os capítulos dialogam em torno da mesma premissa: como ser feminista em situações específicas? E, a partir daí, como a literatura aborda tais temas, trabalhando o que poderiam ser relatos ideologicamente determinados e transformando-os em escrevivências, para retomarmos a nomenclatura de Conceição Evaristo?

As respostas, como verá a/o leitora/or, são também múltiplas. Desde a adoção de gêneros literários característicos de outras culturas, passando pela retomada de temas clássicos com outra perspectiva, até as narrativas mais cruas, tanto no sentido de crueldade quanto de sarcasmo demolidor, o que os capítulos nos trazem são estudos sobre resistência, praticada de formas diferentes e com objetivos aparentemente distintos – mas sempre demandando e conciliando à resistência.

Assim, podemos concluir, embora de forma aberta, que o feminismo segue tendo muito a dizer na Literatura e na sociedade. Uma ótima leitura a todas/os!

Marisa Corrêa Silva



CAPÍTULO I

“VOCÊ NÃO ME SEGURA NA HORA DA VIRADA”: PROTAGONISMO FEMININO NEGRO E RESISTÊNCIA NO ROMANCE JUVENIL DE ANGIE THOMAS

Érica Fernandes Alves

Natacha dos Santos Esteves

Considerações iniciais

A literatura juvenil, embora ainda com uma história recente, é um aparato poderoso para a disseminação de experiências que retratam a vida de jovens cujas identidades ainda estão em devir. É por meio dessa literatura que suas vozes são ouvidas e suas histórias reconhecidas e reverberadas entre os/as leitores/as que a consomem. Como toda literatura, informa, diverte, humaniza, critica injustiças, questiona, constrói e desconstrói conceitos enraizados na sociedade.

Esse sistema literário tem alcançado um público cada vez maior, principalmente desde o início do século XXI, impulsionando o mercado editorial e o aumento considerável nas vendas. Essa crescente pode ser entendida de maneiras distintas: se, por um lado indica uma valorização da leitura e literatura entre os/as jovens, estímulo à produção literária de forma globalizada, maior representatividade e diversidade, entrada de temas mais complexos no universo juvenil e até maior engajamento em comunidades de leitura, muitas vezes movidas por plataformas de redes sociais, como o *Booktok (TikTok)* e o *Bookstagram (Instagram)*, por outro, vemos a publicação excessiva de fórmulas de sucesso, nem sempre expressando profundidade de conteúdo, uma pressão para o consumo rápido e massivo e uma falta de mediação crítica, o que pode dificultar



os ganhos formativos que a literatura juvenil tem potencial para gerar, como por exemplo os livros de romance publicados por Ali Hazelwood que partem sempre da mesma premissa: a superioridade acadêmica e financeira masculina e a fragilidade feminina.

Desse modo, entendemos que se faz necessária uma análise aprofundada da literatura juvenil pós a saga *Harry Potter* (1998-2007), para que possamos absorver o que de melhor ela tem a oferecer, sem cair em armadilhas mercadológicas, isto é, narrativas superficiais ou representações estereotipadas que empobrecem a experiência leitora e a formação crítica dos/as jovens, conforme vem sendo comercializado pela mídia que, por meio de séries, filmes e livros juvenis, reforça padrões de beleza e de comportamento que são, na grande maioria das vezes, inalcançável ao público que consome o produto oferecido. Um exemplo disso é a famosa e influente saga *Crepúsculo* (2005-2020) que, tanto nos livros e quanto nos filmes, contou com mais da metade dos/as personagens sendo brancos/as e magros/as. Os/as poucos/as negros/as e não-brancos/as foram relegados/as à morte ou apareceram apenas no final da trilogia, de forma simbólica. Não há registro de nenhum personagem gordo/a.

Por muito tempo as literaturas infantil e juvenil estiveram presas à uma concepção didática, na qual tais textos eram vistos não como objetos estéticos, mas como um meio para ensinar algo. Assim, muitas vezes, ao avaliar um livro infantil, por exemplo, deveria se pensar no que ele poderia contribuir para a formação da criança, conforme aponta Hunt (2005):

No julgamento dos livros infantis, portanto, *para* costuma ser a palavra-chave. Os livros não são apenas “bons”, mas “bons para”. Os livros infantis são utilizados para diferentes propósitos em diferentes momentos — para mais coisas do que a maioria dos livros. Alguns são “bons” para passar o tempo; outros, “bons” para adquirir letramento; outros ainda, “bons” para expandir a imaginação ou “bons” para incutir atitudes sociais gerais (ou específicas), ou “bons” para lidar com questões ou enfrentar problemas, ou “bons” para ler de maneira “literária”, o que é uma pequena parte da cultura adulta, ou “bons” para lidar com



o racismo... e a maioria dos livros faz várias dessas coisas (p. 10, tradução nossa, grifos do autor).¹

Essa concepção vem aos poucos sendo desconstruída, dando lugar a uma crescente ideia de que o livro infantil/juvenil é simplesmente “literatura”, tal qual aquela direcionada ao público adulto. Se ela ensina algo, que o faça pelas vias da arte, da linguagem literária e da experiência estética, e não apenas como instrumento de formação moral ou social. Essa mudança de perspectiva reconhece a criança e o/a jovem como leitor/a pleno/a, sujeito capaz de fruir, interpretar e ser afetado pela literatura em sua complexidade, sem que está precise necessariamente se justificar por sua utilidade pedagógica ou funcional.

Nos Estados Unidos, país que impulsionou essa produção artística, a literatura juvenil, em inglês, *young adult*, ganhou maior notoriedade também depois do início do novo milênio. A comercialização tem aumentado significativamente. Segundo Cart (2016), em 2014, as vendas de livros juvenis atingiram o patamar de 22,4% das vendas de livros no país norte americano, enquanto as de livros para adultos caíram cerca de 3,3% no mesmo período. Cart (2016), entretanto, argumenta que, de todos os segmentos dentro da literatura juvenil, o multicultural é o que ainda permanece com menor número de publicações. Isso se deve a diversos fatores, dentre os quais, destaca o alto número de editores/as brancos/as, cerca de 90% e o número de autores/as e ilustradores/as negros/as reduzido. A *Cooperative Children’s Book Center* da Universidade de Wisconsin – CCBC, que realiza um censo sobre o número de publicações para crianças e jovens que foquem na perspectiva da diversidade cultural desde 1985, “[...] estima que recebeu 3.500 livros de editoras em 2014. Desse total, apenas 180 eram sobre afro-americanos; 38 sobre indígenas americanos; 112 sobre asiático-americanos; e apenas 66 sobre latinos” (Cart, 2016, p. 153, tradução nossa).²

1 “In the judgement of children’s books, then, for is often the key word. Books are not just ‘good’, but ‘good for’. Children’s books are used for different purposes at different times – for more things than most books are. Some are ‘good’ time-fillers; others ‘good’ for acquiring literacy; others ‘good’ for expanding the imagination or ‘good’ for inculcating general (or specific) social attitudes, or ‘good’ for dealing with issues or coping with problems, or ‘good’ for reading in that ‘literary’ way which is a small part of adult culture, or ‘good’ for dealing with racism ... and most books do several of these things” (Hunt, 2005, p. 10).

2 “[...] estimates that it received 3,500 books from publishers in 2014. Of this number a mere 180 were about African Americans; 38 were about American Indians; 112 were about Asian Americans and only 66 were about latinos” (Cart, 2016, p. 153).



Esteves (2023, p. 14), por sua vez, argumenta que a literatura juvenil vem abarcando os sujeitos minorizados, “acompanhando o desenfreado desenvolvimento tecnológico e o processo de globalização da economia, o crescente fluxo de migração e o rompimento de fronteiras territoriais e culturais”, tendo em vista que o livro se tornou um produto comercial e deve alcançar todas as pessoas, independentemente de sua etnia, cor, gênero etc.

Assim, apesar do número reduzido, com o crescente interesse pela literatura juvenil, autores/as não brancos/as viram a oportunidade de inserir nesse contexto as maiorias minorizadas. Exemplos de autores/as multiculturais de grande prestígio e relevância para esse escopo neste século, são: Walter Dean Myers, Gene Luen Yang, Elizabeth Acevedo, Angeline Bouley, Sabaa Tahir, todos/as ganhadores/as do *Michel L. Printz Award*. Outros/as autores/as notáveis são Angie Thomas, Nic Stone, Jason Reynolds, Jacqueline Woodson e Kacen Callender, os dois últimos detentores do *National Book Award* na categoria *Young People’s Literature*.

Em vista disso, esta pesquisa tem por objetivo analisar a resistência da protagonista do romance juvenil *Na hora da virada* (2019), de Angie Thomas. Aos 16 anos, negra e pobre, Brianna “Bri” Jackson é a jovem que conduz e protagoniza a narrativa. Ela sonha em alcançar o sucesso como rapper, enquanto lida com a precariedade financeira, as tensões dentro de casa e o racismo que insiste em defini-la injustamente. Essas são experiências que ela transforma em rimas potentes e cheias de significado, num ambiente ainda majoritariamente masculino, no qual rappers do sexo feminino são escassas. O romance, então, figura como uma resistência ao racismo também no mercado editorial e a falta de oportunidade para escritores/as não brancos/as. Conforme discute Alves (2022, p. 42), “a exclusão da escrita negra na literatura tem uma raiz muito forte: o racismo. Entretanto, essa tessitura existe e cresce a cada dia resistindo à branquitude padronizada”.

Para a nossa análise, trazemos o conceito de resistência discursiva discutido por Ashcroft (2001) e as considerações sobre estereótipo de Grada Kilomba (2019), dentre outros/as. Os resultados revelam que a arte, materializada no romance na forma de rap, se constitui como uma potente forma de resistência, sendo instrumento de resgate e construção da identidade feminina negra.



“Só porque não me submeto vão achar que sou do gueto”: racismo estrutural e estereótipos

Conforme mencionado anteriormente, Angie Thomas faz parte do nicho de autores/as afro-americanos/as que têm resistido ao racismo estrutural dentro e fora do mercado editorial. Em todas obras publicadas, Thomas coloca em destaque o protagonismo negro juvenil, mostrando como a sistemática do racismo atua e orienta as vivências dos/as jovens, principalmente os/as residentes de regiões periféricas. Em *Na hora da virada* (2019), a autora explora o impacto negativo dos estereótipos raciais criados pela branquitude, o machismo e a periferia do capitalismo que leva, de forma constante, negros/as e não brancos/as à criminalidade e ao tráfico de drogas.

Apesar do romance ser o vencedor de premiações importantes como o *William C. Morris Award Winner* e o *National Book Award Longlist* e adaptado para o cinema em 2022, ele enfrenta uma luta constante contra conservadores/as que buscam bani-lo de escolas, alegando que o livro fomenta discursos anti-polícia e aborda temas sensíveis ao público jovem. *Na hora da virada* (2019) chegou a ser banido de escolas no Texas e na Pensilvânia, nos Estados Unidos. Todavia, o livro não dissemina práticas de ódio contra a polícia, ele apenas mostra que ela é, em muitos casos, orientada por raça e classe social. Além disso, os temas trabalhados de fato são sensíveis à branquitude, pois mostra como ela, cotidianamente, semeia o racismo e a violência na vida de sujeitos negros.

O livro, narrado em primeira pessoa, mostra como a vida da jovem Bri, de 16 anos, e de sua família foram condicionadas pela violência, segregação e racismo. Mas não só isso, a obra também explora o poder da cultura popular – pelo rap – na construção e empoderamento da identidade feminina, atuando como forma de revide perante o racismo estrutural e tudo o que é originado por esse sistema. A representatividade pelo rap é algo muito importante na obra e fora dela, pois “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada” (Hall, 2006, p. 246).

Em linhas gerais, a protagonista da obra sonha em se tornar uma rapper de sucesso para conseguir vencer a pobreza que assola a vida de sua mãe e de seu irmão mais velho. Filha de uma lenda do hip-hop, no fictício bairro *Garden*



Heights, que foi assassinado por envolvimento com *gangs*, Bri participa e vence uma batalha de rimas, chamando a atenção de Supreme – o ex agente de seu pai – e de membros da *Crowns* que ceifaram sua vida. Agenciada por sua tia, Pooh, traficante associada da *gang Garden Disciples*, Bri chega a compor uma música, mas, movida pela ânsia e necessidade imediata de dinheiro, ela acaba optando por Supreme como agente, que vê nela a possibilidade de lucrar por meio do estereótipo de *marginal*. Por ter apenas 16 anos e ser imatura, Bri age por impulsividade após ser vítima de racismo na escola e lança a música que compôs ainda quando Pooh era sua agente e havia lhe proibido de fazer pelo medo de que a música pudesse causar revolta na *gang Crowns*. A música é, de fato, um sucesso, mas pelos motivos errados.

As ações e reações de Bri, vistas pelos olhos da branquitude, são sempre marcadas por fantasias do que ela, uma negra, poderia fazer. Grada Kilomba (2019) explica que “não é com o *sujeito negro* que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a *negritude* deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário *branco*” (p. 38, grifos da autora). Isso é algo que a própria Bri reconhece quando está na escola, alguns dias antes de ser vítima da violência racial: “a uns poucos metros, os seguranças da escola, Long e Tate, ficam de olho neles. Aqueles dois sempre arrumam alguma confusão. Ninguém quer dizer, mas se você tem a pele preta ou marrom, é mais provável que vá parar no radar deles, apesar do próprio Long ser negro” (Thomas, 2019, p. 16).

Mostrar que sujeitos negros também são agentes das fantasias da branquitude é um ponto chave nas obras da autora. Um outro personagem similar a Long é o próprio Supreme que reconhece que performa a favor da branquitude, pois isso é o que gera lucro:

[...] A chave é você desempenhar o papel, seja qual for. Estou confusa.

— Desempenhar o papel?

— Desempenhar o papel — repete ele. — Olha pra mim. Eu vou a reuniões com os executivos, certo? Com ternos caros que mando fazer, sapatos de marca que custam o que minha mãe ganhava em um ano. Eles *ainda* me veem como um negro do gueto. Mas, advinha? Eu não saio de lá como um negro *pobre*, pode apostar. Porque eu desempenho o papel que eles acham que é o meu. É



assim que fazemos esse jogo funcionar a nosso favor. Usando o que eles pensam de nós como vantagem (Thomas, 2019, p. 181, grifos da autora).

O personagem tenta usar com Bri a mesma artimanha que usou com o pai da jovem e, mesmo que ela se sinta incomodada, ela vê o dinheiro que ele promete como a única forma de mudar a sua realidade e aceita o estereótipo de marginal que a branquitude vê nela. Kilomba (2019) continua explicando que, “no mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas *negras* fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da *negritude* às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes” (p. 38-39, grifos da autora). E isso é o que Bri sente quando tem a confirmação da visão estereotipada em prática quando, na escola, ela é intimidada por Long e Tate e, ao se recusar a permitir a revista de sua mochila, ela é jogada no chão e apontada como traficante:

Ele segura meu braço de novo e o empurra para as minhas costas. O outro vai parar nas costas também. Tento me soltar e puxar os braços, o que só torna o aperto mais forte. Antes que eu perceba, meu peito bate no chão, depois meu rosto é pressionado no piso frio. O joelho de Long aperta minhas costas enquanto Tate pega a minha mochila.

— Ei! Que porra é essa! — grita Sonny.

— Sai de cima dela! — diz Malik, a câmera apontada para nós.

— Tem coisa aqui, é? — diz Long. Ele enrola um plástico nos meus pulsos e aperta com força. — Era por isso que você não queria que a gente visse, é? Sua marginal. Cadê aquela boca que você tinha ontem? (Thomas, 2019, p. 56).

A palavra “marginal” ecoa em Bri e, por mais que ela saiba que não é traficante e que não é uma marginal, ela se permite performar nessa fantasia, pois, em sua cabeça, era o que iria mudar a situação econômica de sua família. Bonilla-Silva (2020) explica que, em comunidades periféricas, formadas geralmente por negros/as e não brancos/as, a força regente e determinante na economia é a periferia do capitalismo. Basicamente, os sujeitos assumem jornadas de trabalho exorbitantes e mesmo assim têm muita dificuldade em garantir a subsistência do lar. Muitos/as, ao se darem conta de que vivem uma realidade sem muita perspectiva de mudança, optam pelas vias da criminalidade. Além disso,



os/as que buscam uma saída por meio do estudo ou de alguma qualificação, esbarram na falta de oportunidades, como é o caso do irmão de Bri. Psicólogo por formação, ele nunca tem oportunidade e a resposta que recebe em entrevistas de emprego é sempre a mesma: falta um mestrado. A própria Bri é quem reflete sobre isso:

É meio injusto. Aqui está meu irmão, fazendo tudo certo e não dá em nada. Enquanto isso, tia Pooh está fazendo tudo o que nos disseram para não fazer, mas é ela quem nos alimenta quando precisamos.

Mas é assim que as coisas são. Os traficantes do meu bairro não estão com dificuldades. Todo o resto está (Thomas, 2019, p. 185).

Mesmo formado, ele trabalha fazendo pizzas. Somado a isso, tem a questão do desemprego da mãe deles. Quando o pai de Bri foi assassinado, Jay – a mãe – entrou em depressão e recorreu ao uso de drogas para lidar com o luto. Sóbria e recuperada, ela não consegue emprego após ter sido demitida da igreja em que trabalhava, e a situação na casa fica cada vez mais precária:

Nosso gás foi cortado semana passada e, sem gás, não temos aquecimento. Jay colocou um aquecedor elétrico no corredor, mas só afasta um pouco do frio do ar. Nós temos que esquentar água em panelas no fogão elétrico se quisermos tomar banho quente e precisamos dormir com mais cobertores na cama. Mamãe e Trey se enrolaram com algumas contas, e ela teve que pedir uma extensão do prazo para a companhia de gás. Depois, teve que pedir outra. E outra. Eles se cansaram de esperar o dinheiro e cortaram tudo (Thomas, 2019, p. 17).

A solução encontrada pela mãe é pedir auxílio governamental e, consequentemente, deixar a faculdade que estava prestes a concluir, uma vez que não é permitido estar cursando o ensino superior e solicitar o auxílio. Eis a manifestação da periferia do capitalismo. Bri vê todo esse cenário de pobreza, medo e insegurança e busca uma ação pelo rap. Ela, em um movimento catártico expõe tudo o que sente em uma música:

[...] Você não me segura na hora da virada.
Não me segura, não, não.



Vem pra cima de mim e vai levar porrada.
Minha galera tem mais fogo que uma fornalha.
Silenciador é tudo, não escutam o que a gente fala.
E ainda jogam assassinato na nossa cara.
Você me acha bandida, admito, não desaponto.
Essa Glock, isso aí, eu engatilho, eu engatilho e aponto.
É isso que você quer? Então pronto.
Você pintou a imagem, eu apenas monto.
Eu chego, você olha, sou uma ameaça.
Acha que sou a pior bandida dessa praça.
A polícia corrupta causa o ruído e não se arrepende do corpo estendido [...] (Thomas, 2019, p. 96).

Conforme já mencionado, a música de Bri faz enorme sucesso, mas pelo motivo errado. Ao longo da letra, ela faz menção às *gangs* que controlam o bairro *Garden Heights*, a força policial usada contra negros/as e não brancos/as, e a jovem até tenta brincar com o estereótipo de marginal, pressupondo que as pessoas iriam compreender que ela estava fazendo uma crítica social. Todavia, é o exato oposto. O público que consome o rap feito por Bri entende que ela está contando a realidade de *marginal* que ela vive e, mesmo antes de fazer o lançamento da música, a jovem já sabia como a branquitude via a negritude, “vamos falar a verdade: nós somos adolescentes negros de um dos piores bairros da cidade. Basta um de nós fazer besteira e todos fizeram besteira” (Thomas, 2019, p. 110). A branquitude passa a usar a música de Bri contra ela: o que antes era um ato de revide contra o racismo, tornou-se uma ferramenta racista.

Não é ao acaso que isso é trabalhado por Thomas (2019). Na cultura popular, as produções oriundas de sujeitos minorizados são, na grande maioria dos casos, transmutados pela branquitude. O exemplo mais palpável disso é o rap. Nos Estados Unidos, os discursos de artistas como Tupac e Nick Minaj são manipulados e usados contra a cultura negra. O rapper Tupac, ainda extremamente influente no cenário do hip-hop e do rap, compôs músicas e poesias que denunciavam a violência policial e o racismo contra jovens negros/as, mas, pela sua associação com o estilo de vida *THUG LIFE*³, a branquitude

3 Traduzida como “vida bandida”, a expressão foi popularizada de forma pejorativa pela branquitude como sinônimo de bandido ou criminoso. Todavia, o *THUG LIFE* é um código de conduta que se refere a atos de resistência e ordem em comunidades negras marcadas por violência e tráfico de drogas nos Estados Unidos.



o colocou como um criminoso e instigador de ideologia anti-polícia. Já Nick Minaj, também rapper, a branquitude a sexualiza e satiriza o talento musical da artista por ela ser mulher⁴.

Eles são apenas dois exemplos de artistas talentosos e engajados que são transmutados pelo racismo sistêmico, pois, com suas músicas racialmente orientadas, eles acabam abalando o que Williams (2007) chama de hegemonia. Para o teórico, “hegemonia depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que, na prática, lhe são subordinados” (p. 200, grifos do autor). Isso Bri aprende na prática quando, por mais que tente sair, se vê como um objeto nas mãos da branquitude.

A música, intitulada “Na hora da virada”, se torna o símbolo de uma manifestação violenta contra a volta dos seguranças Long e Tate – eles haviam sido afastados depois do que fizeram com Bri – que termina com um dos dois agredido. A reação da branquitude é rápida e clara: um abaixo-assinado é feito pedindo remoção da música na plataforma *Soundcloud* e pedem também a expulsão de Bri da escola. A música dela é completamente transmutada pela ordem hegemônica que alega que o que motivou a manifestação foi o rap, quando, na verdade, foi o crime racial cometido pelos seguranças da escola, “faz sentido que uma música que encoraja a violência os tenha encorajada a agir com violência” (Thomas, 2019, p. 222). Além do estereótipo de marginal, passaram a enquadrar a jovem como uma “adolescente descontrolada afiliada a uma gangue” (p. 222). A situação dela piora quando sua tia é baleada e presa em um confronto contra membros/as da *gang Crowns*, que foi motivado pela música de Bri. Ao ver as consequências de suas ações, a jovem percebe que “desempenhar o papel” é algo muito mais perigoso do que apenas cantar um rap, pois “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (Kilomba, 2019, p. 14). Quando percebe qual era a identidade que estava criando na branquitude, ela decide parar de alimentar essa fantasia.

4 BERTH, Joice. O racismo e a sexualidade: o caso de Nick Minaj e a desumanização da mulher negra. **Portal Geledés**, 22 de ago. de 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-racismo-e-a-sexualidade-o-caso-de-nick-minaj-e-a-desumanizacao-da-mulher-negra/>>. Acesso em: 05 de ago. de 2025.



“É só admitir que você fala Bri se for brilhar e ninguém nesse mundo vai conseguir me comprar”: resistência e representatividade feminina negra

O primeiro ato de revide de Bri, inconscientemente, é entender que ela faz parte de um coletivo que é totalmente impactado por suas ações. Conforme já mencionado, Kilomba (2019) explica que a língua é um lugar político e poderoso e, nesse sentido, negar o poder de fala de alguém também é. Sem perceber, a jovem fazia isso com sua mãe, referida ao longo do romance como Jay, pois Bri negava a ela o título de mãe. A personagem materna, no decorrer das problemáticas da adolescente, sempre lhe aconselhava e buscava soluções maduras para as adversidades que surgiam, mas a filha não a via com credibilidade, devido ao período em que a mãe ficou ausente por ser viciada em drogas. O interessante é que Bri não vê com julgamento a tia que é traficante, mas julga o tempo inteiro sua mãe.

Ao ver a gravidade das ações da filha e entender que ela estava sendo vítima de racismo, Jay, em uma reunião de pais, professores/as e com o superintendente da escola, defende Bri e a humaniza, rompendo com a visão de invalidez e desconfiança com que a filha tinha dela:

— Minha filha foi a aluna agredida fisicamente pelos seguranças Long e Tate no mês passado — diz Jay, interrompendo-o. — Quer saber por quê? Ela vendia doces, dr. Cook. Não drogas. Doces.

Jay se vira com o microfone e olha para Karen. — Enquanto alguns de nós têm medo do impacto que músicas vão ter nos nossos filhos, há pais que simplesmente morrem de medo pela segurança dos filhos nas mãos das pessoas que deveriam protegê-los.

[...]

— Muitas dessas crianças têm medo de andar neste bairro porque pessoas bem-intencionadas podem ter a ideia errada — diz ela. — Em casa, elas têm medo porque pessoas não tão bem-intencionadas podem colocá-las em perigo. Você está me dizendo que elas precisam vir à escola e enfrentar o mesmo problema? Mal conseguimos ouvi-la por causa dos aplausos. — O fato, superintendente — diz Jay — é que a revolta na sexta-feira foi em reação ao que aconteceu com a minha filha. Aqueles dois voltaram ao trabalho depois de agredi-la, como se o que fizeram fosse certo. É esse tipo de mensagem que você quer passar aos seus alunos? Que a segurança de alguns é mais importante do que



a segurança de outros? Se esse for o caso, não há preocupação pela segurança de todos eles (Thomas, 2019, p. 268-269).

Assim, motivado pelo racismo estrutural, o falar de pessoas negras nem sempre é entendido e validado. Na obra de Thomas (2019), a personagem Jay sempre desempenhou o papel de mãe, mas sua voz era desqualificada, pois, “não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido” (Kilomba, 2019, p. 51). Então, ao validar sua mãe como mãe, Bri resiste pelo discurso, conforme explica Ashcroft (2001), “a transformação pós-colonial tem sido a forma mais poderosa e ativa de resistência⁵” (p. 20, tradução nossa).

Bill Ashcroft (2001), na obra *Post-colonial transformation*, defende que a resistência discursiva é a forma mais efetiva de lutar contra a ordem hegemônica, pois, diferente de levantes armados e de revoltas baseadas no uso da violência, o discurso não pode ser contido e/ou apagado:

Se pensarmos na resistência como qualquer forma de defesa pela qual um invasor é “mantido do lado de fora”, as formas sutis e às vezes até tácitas de resistência social e cultural têm sido muito mais comuns. São essas formas sutis e mais difundidas de resistência, formas de dizer “não”, que são mais interessantes porque são mais difíceis de serem combatidas pelas potências imperiais (p. 20, tradução nossa) ⁶.

Bri, por meio do rap, coloca isso em prática. Apesar da música “Na hora da virada” ser boa e fazer sucesso, a jovem entende que ela não pode lucrar assumindo uma identidade que satisfaz as fantasias da branquitude e, em razão disso, decide romper com o agenciamento de Supreme e também com o fantasma de seu pai. Por ser mulher, negra e pobre, ela tentava se assemelhar com a figura paterna, pois, em vida, ele havia sido bem-sucedido, mas, quanto mais

5 “Post-colonial transformation has been the most powerful and active form of resistance” (Ashcroft, 2001, p. 20).

6 “If we think of resistance as any form of defence by which an invader is ‘kept out’, the subtle and sometimes even unspoken forms of social and cultural resistance have been much more common. It is these subtle and more widespread forms of resistance, forms of saying ‘no’, that are most interesting because they are most difficult for imperial powers to combat” (Ashcroft, 2001, p. 20).



tenta se aproximar do que ela considera o caminho certo e seguro, mais Bri sente perdida, uma vez que,

Em algum lugar, no limiar da consciência, existe o que eu chamo de uma norma mítica, por meio da qual cada uma de nós sabe, dentro do coração, que “esse não sou eu”. Na América, essa norma é comumente definida como branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável. É com essa norma mítica que as armadilhas do poder existem dentro da sociedade. Aqueles de nós que estamos afastados desse poder geralmente identificamos uma maneira pela qual somos diferentes, e supomos que essa é a causa básica de toda opressão, esquecendo outras distorções em torno da diferença, algumas das quais nós mesmos podemos estar praticando (Lorde, 2019, p. 241).

A forma como a protagonista acreditava ser a correta para adquirir sucesso no cenário musical era, na realidade, o que a estava levando para situações mais difíceis e perigosas. Ao se dar conta disso, Bri entende que não pode trilhar o mesmo caminho de seu pai, uma vez que as vivências de ambos eram completamente distintas. Nesse processo de rompimento, ela se empodera e se vê verdadeiramente enquanto um sujeito:

Eu não sou ele.

Quatro palavras. Já pensei nelas muitas vezes. Sinceramente, as pessoas agem como se eu fosse mais o meu pai do que eu mesma. Eu tenho as covinhas dele, o sorriso dele, o temperamento dele, a teimosia dele, a habilidade de fazer rap dele. Caramba, até herdei o quarto dele. Mas eu não sou ele. Pronto (Thomas, 2019, p. 352).

O empoderamento e, conseqüentemente, a representatividade que ela assume não é, necessariamente, algo relacionado a aparência da personagem, conforme muito se dissemina no senso comum. Thomas (2019) aborda o tema de forma mais aprofundada. Bri não é uma personagem que dá muita atenção a questões estéticas, para ela, o que mais importa é a forma como a música dela representa a comunidade do *Garden Heights*. O que corrobora com a argumentação levantada é o relacionamento de Bri e de Jojo, um menino negro que vê a música “Na hora da virada” como uma apologia à vida bandida no sentido pejorativo. A personagem fica extremamente preocupada em constatar que o



estereótipo de marginal que, em sua opinião, era apenas uma representação, estava sendo tido por todos/as como uma verdade absoluta. Ribeiro (2020, p. 28) explica que,

Para descolonizar o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas. Seguindo nesse pensamento, um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante.

À vista disso, apenas quando assume uma identidade social emancipada e consciente do local em que parte, Bri consegue expor quem de fato é e o que ela quer representar para a comunidade do *Garden Heights*:

Eu tenho que entrar direto no gancho e depois cantar os versos que Dee- Nice escreveu. Supreme e James me observam com expressões divertidas e parece que sou o bicho de estimação deles, prestes a fazer um truque. Animal. Rima com punhal, rival, imoral. Boçal.

Boçais. Boçais de gangue, como os Crowns me encarando e os GDs de Maple Grove aos quais Scrap pertence. Jogo quer ser como eles. Se eu cantar essa música, vou lhes dar mais munição. Também vou estar fazendo exatamente o que Hype me acusou de fazer: cantar uma letra que não é minha composição.

Composição. Imitação.

Durante muito tempo, as pessoas agiram como se eu fosse imitação do meu pai. Supreme também age como se eu fosse uma marionete. Mas meu irmão me chamou de presente. Minha mãe me chama de milagre. Mesmo que eu não seja mais nada, ainda sou filha dela e irmã fedelha do Trey.

Fedelha. Muitas palavras podem rimar com ela se enunciada de um certo jeito. Até algo como “espelho”.

Espelho. Talvez eu seja isso para o Jojo. Mas a imagem que ele tem está distorcida. Ele entendeu minha letra do jeito errado, como Emily e como os Crowns. Estão todos enganados.

Enganados. Despertados.

Talvez seja hora de despertar todo mundo (Thomas, 2019, p. 368-369).



Dessa forma, ao assumir a responsabilidade de ser um indivíduo representativo da comunidade negra, Bri se empodera por ser uma jovem negra rapper e, ao mesmo tempo, revida, por meio do rap, contra as fantasias da branquitude, uma vez que, “as palavras devem ser como balas: afiadas, diretas e certeiras. Perder é literalmente perder a vida nesse processo” (Cudjoe, 1980, p. 64 *apud* Ashcroft, 2001, p. 29, tradução nossa)⁷. A personagem põe isso em prática ao entender o poder de seu discurso e, no momento em que deveria reafirmar o poder da branquitude cantando uma música composta por outra pessoa, Bri rompe com o ciclo e canta:

Não aceito ser imoral, não aceito ser animal,
Não vou dar exemplo para um garoto querer ser boçal.
Não aceito cantar aqui essa outra composição.
Não aceito ser boneca, nem ser imitação.
Sou muita mais do que isso. Sou filha, sou irmã,
Sou a esperança de um fedelho e também sou um espelho.
Sou gênio, uma estrela, isso tudo, visceral,
Mas não me chame de vendida e nem de marginal.
No Garden tem gente passando fome, são corações sem nome,
Que se foda o sistema. Sua opinião só mostra seu problema.
Querem que a garota preta só cante sobre tiro e treta,
Pra encher seus bolsos de dinheiro e me sujarem primeiro.
Só que eles só faturam se seguimos o modelo
Como verdade, a nossa imagem. Não é só rap, é o mundo inteiro.
Eles culpam o hip-hop. Mas a gente fala do que vê [...]
Retaliação é a segregação na comunidade, acorda, meu irmão.
Não vão me calar e não vão me impedir de sonhar [...]
E ninguém nesse mundo vai conseguir me comprar (Thomas, 2019, p. 369-370).

A finalização do romance juvenil de Thomas (2019) é otimista e valida o esforço da personagem ao romper com a branquitude: ela começa a ser reconhecida no rap sem o estereótipo que a acompanhava. Pode parecer algo pequeno, visto que o público de Bri não é numeroso, mas, a transformação que ela passa é a mais poderosa das resistências, uma vez que “demonstra a fascinante capacidade das pessoas comuns, vivendo abaixo do nível da política formal

⁷ “Words must be like bullets: sharp, straight-shooting and to the mark. To miss is literally to lose one’s life in the process” (Cudjoe, 1980, p. 64 *apud* Ashcroft, 2001, p. 29).

ou da rebelião ativa, de fomentar mudanças em sua existência cultural. É essa mudança que torna significativa a resistência ativa” (Ashcroft, 2001, p. 21- 22)⁸. Destarte, a vida de Bri continua difícil e dinheiro ainda é um problema, mas, o que muda nela e impacta todos/as ao seu redor, é o fato de que ela não é mais um instrumento da ordem hegemônica, uma marginal, ela tem voz e, mais importante, uma identidade emancipada.

Considerações finais

O romance juvenil *Na hora da virada* (2019), da escritora afro-americana Angie Thomas, conforme já abordado, é uma obra plurissignificativa e muito potente no cenário editorial estadunidense. Censurado e banido de algumas escolas por, em tese, semear discurso anti-polícia e tratar de temas sensíveis, o livro lança luz à violência que jovens negros/as lidam no cotidiano, mostrando os efeitos físicos e mentais dos estereótipos criados pela branquitude.

A protagonista do romance, a jovem Bri, passa por diversas transformações a partir de seu contato mais direto com a arte, com a criminalidade e com o racismo. Ciente de sua cor e sua classe social, ela vê na música, que para ela significa dinheiro, principalmente, uma chance de se desconectar do mundo em que vive: pobreza, falta de oportunidades e violência. O problema é que sua arte se torna uma arma contra si e a população negra, principalmente a periférica. Ao compor uma canção repleta de resistência e força, Bri se torna famosa pelos motivos errados: a branquitude vê o rap como a representação da violência intrínseca à população negra. Em meio ao caos formado, Bri ainda enfrenta a violência por parte de uma gangue que vende drogas em seu bairro e racismo na escola.

O romance *Na hora da virada* toca nas questões identitárias inerentes à protagonista, transformando sua vivência e sua maturidade. Ao entender que é preciso mais do que força e violência para desconstruir os estereótipos em torno dos sujeitos negros, ela compreende seu lugar no mundo. O rap cantado no final do livro destaca o revide de Bri ao mostrar que o local onde mora não é habitado

8 “Demonstrates the fascinating capacity of ordinary people, living below the level of formal policy or active rebellion, to foment change in their cultural existence. It is this change which makes active resistance meaningful” (Ashcroft, 2001, p. 21-22).



apenas por marginais, mas por sujeitos que vivem e sofrem com o descaso, a violência e o preconceito, e que atuam na sociedade de forma incisiva e necessária. Com isso, a garota se liberta das amarras do poder hegemônico branco e vislumbra um futuro diferente para si e serve de exemplos para outros/as.

Destaca-se que a narrativa percorre um caminho realista e, diferentemente de uma utopia, não transforma a protagonista numa *popstar*, como se poderia imaginar. Bri entende que o percurso na arte, principalmente para uma pessoa negra e periférica, é árduo e cheio de obstáculos, alguns deles, inclusive, impostos pela força motriz da branquitude, que rejeita tudo o que destoa de si. Por outro lado, é na e pela arte que a jovem constrói sua identidade como uma rapper consciente de que sua voz pode dar vazão à uma infinidade de vivências de sujeitos sempre invisibilizados pela hegemonia branca.

Dessa forma, *Na hora da virada* revela-se uma obra fundamental para se pensar as complexas relações entre arte, identidade e resistência no contexto da juventude negra periférica. Ao acompanhar a trajetória de Bri, o romance denuncia as múltiplas violências estruturais que incidem sobre corpos racializados, mas também evidencia o poder transformador da arte como forma de sobrevivência, denúncia e reconstrução subjetiva. A narrativa de Angie Thomas, longe de oferecer soluções fáceis, propõe um enfrentamento crítico das desigualdades, abrindo espaço para a escuta e valorização de vozes historicamente silenciadas. Assim, o livro reafirma a importância da literatura juvenil como espaço de contestação, empoderamento e afirmação de identidades marginalizadas.

Referências

ALVES, Érica Fernandes. Panorama da literatura juvenil de maiorias minorizadas: algumas considerações. In: FRANÇA, Fabiane Freire; COQUEIRO, Valdete dos Santos; COQUEIRO, Wilma dos Santos (org.). **Entre afro-[r]existências: (re)construindo conceitos e histórias**. Campo Mourão: Editorial Casa, p. 38-55, 2022.

ASHCROFT, Bill. **Post-Colonial transformation**. London: Routledge, 2001.

BERTH, Joice. O racismo e a sexualidade: o caso de Nick Minaj e a desumanização da mulher negra. **Portal Geledés**, 22 de ago. de 2015. Disponível em:



<<https://www.geledes.org.br/o-racismo-e-a-sexualidade-o-caso-de-nick-minaj-e-a-desumanizacao-da-mulher-negra/>>. Acesso em: 05 de ago. de 2025.

BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racismo sem racistas**: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América. Trad. Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CART, Michael. **Young adult literature**: from romance to realism. 3. ed. Chicago: American Library Association, 2016.

CUDJOE, Selwyn Reginald. **Resistance and Caribbean Literature**. Athens, OH, and London: Ohio University Press, 1980.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1.ed – São Paulo: Boitempo, 2016.

ESTEVES, Natacha dos Santos. **The Hate U Give: racismo sistêmico e resistência no romance pós-colonial de Angie Thomas**. 2023. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2023.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Enilce Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

HUNT, Peter. **Understanding Children’s Literature**. London and New York: Routledge, 2005.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bbazar do tempo, 2019.

RIBEIRO, Djamilia. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.



THOMAS, Angie. **Na hora da vivara**. Trad. Regiane Winarski. 1. ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.



CAPÍTULO II

“ESTAMOS VIVOS E JUNTOS, NA ESCURIDÃO”⁹: OS CONTORNOS DA EXPERIÊNCIA CONJUGAL FEMININA EM MEU MARIDO, DE LIVIA GARCIA-ROZA

Carolina Rocha de Assumpção

Elza Rocha de Assumpção

Tens a medida do imenso?
Contas o infinito?
E quantas gotas de sangue Pretendes
Desta amorosa ferida
De tão dilatada fome.

Tens a medida do sonho?
Tens o número do Tempo?
Como hei de saber do extenso
De um ódio-amor que percorre
Furioso
Passadas dentro do vento?

Sabes ainda meu nome?
Fome.
De mim na tua vida.

(Hilda Hilst, 2017)

Antes de tudo: conjugalidade, intimidade e dominação masculina na literatura de autoria feminina contemporânea

Ao longo das últimas décadas, a literatura de autoria feminina tem se consolidado como um campo de resistência política, estética e simbólica ao tensionar a tradição canônica patriarcal que historicamente afastou a ficção feminina do reconhecimento literário. Essa luta contra o apagamento sistemático

9 (Garcia-Roza, 2006, p. 8).



de vozes femininas e também de outras majorias minorizadas pela ordem social, articulam experiências marcadas por atravessamentos de gênero, raça, classe e colonialidade, dando protagonismo a personagens e narradoras que desafiam o estado das coisas e retratam as violências estruturais em caráter de denúncia. Além disso, ao centralizar as questões históricas e contemporâneas da condição feminina, a literatura escrita por mulheres suscita debates sobre representação, identidade e emancipação (Cury, Almeida e Melo, 2023; Zolin, 2019).

De acordo com Figueiredo (2020), de cinquenta anos para cá é possível observar um significativo aumento da presença de mulheres em diferentes espaços da cadeia literária, desde a escrita à edição e à crítica. Na escrita, a diversidade de formas e temas marca a produção atual e reverbera a liberdade na elaboração de narrativas que colocam em foco as experiências concretas vivenciadas pelo público feminino. Temas considerados tabus e antes silenciados, como “erotismo, gravidez, aborto, maternidade, estupro, incesto, relações abusivas, menstruação, TPM, distúrbios alimentares (anorexia e bulimia), automutilação, prostituição, lesbianidade, velhice” (Figueiredo, 2020, p. 11) ganham espaço e juntam-se às narrativas como temáticas do cotidiano, revelando um movimento de expansão dos limites da ficção em diálogo com o vivido.

Livia Garcia-Roza é uma escritora e psicanalista brasileira nascida no Rio de Janeiro em 15 de dezembro de 1940. Especializou-se em psicologia clínica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e exerceu a psicanálise por trinta anos antes de concentrar-se exclusivamente em suas atividades literárias. Sua trajetória profissional influenciou diretamente sua escrita, conhecida por uma escuta sensível às emoções humanas e atenção minuciosa às marcas do cotidiano e dos vínculos afetivos. Desde sua estreia com o romance *Quarto de menina* (1995) – que recebeu o selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) –, a autora tem construído uma obra ampla e consistente, composta, até o momento, por dez romances, dez títulos infantojuvenis (incluindo um ainda no prelo), sete livros de contos e crônicas, além de uma obra de caráter biográfico e memorialístico. Ao longo de sua carreira, Livia Garcia-Roza teve obras finalistas em diferentes premiações literárias: *Milamor* (2008) no Prêmio São Paulo de Literatura (2009); *Cine Odeon* (2001) e *Solo feminino* (2002) no Prêmio Jabuti; e *Meu Marido* (2006), romance que constitui



o *corpus* deste estudo, no Prêmio Portugal Telecom (2007) (Agência Riff, s.d; Batalini, 2014). Segundo Matta (2007), nas narrativas de Garcia-Roza

o ser humano é desnudado na forma de personagens imersos em dilemas e angústias ou defrontados com os absurdos e adversidades da vida. Seus livros registram aquelas simplórias e habituais, porém significativas, situações do dia-a-dia comuns a todos e as amplifica de modo que a reflexão acerca de nós mesmos e do nosso entorno torna-se inevitável (Matta, 2007, n.p.).

Publicado pela Editora Record, o romance *Meu Marido* (2006) insere-se na literatura de autoria feminina contemporânea que explora o cotidiano doméstico e os vínculos conjugais como campos de tensão subjetiva, sendo um consistente exemplo da maneira como a autora constrói atmosferas densas a partir de enredos aparentemente simplórios. A trama é protagonizada por Belmira (Bela), professora de inglês, esposa de Eduardo e mãe de Raphael, que ao início da obra ainda não completou seu primeiro ano de vida. Narrado em primeira pessoa por Bela, o enredo acompanha a rotina ao lado do marido, delegado de polícia com quem vive em um apartamento no Rio de Janeiro. A relação do casal é o ponto chave da narrativa e, desde o início do romance, o leitor entra em contato com um clima tenso e conflituoso, transitando entre diálogos estressantes e silêncios sufocantes. A vida conjugal de Eduardo e Bela é atravessada por desconexões afetivas, manipulações e violência simbólica por parte do marido, ainda que disfarçados de cuidado, apego ou ciúmes corriqueiros. A personagem passa por uma experiência de desvalorização, apagamento subjetivo e isolamento emocional constantes, configurando uma crítica sutil e ao mesmo tempo contundente às normativas da conjugalidade e à idealização do casamento enquanto destino obrigatório e suficiente para a realização feminina.

Mesmo sido escrito e tendo seu tempo cronológico situado na contemporaneidade, e diante da luta das mulheres por autonomia, reconhecimento, dignidade humana e cidadã que permeiam a atualidade, a cultura patriarcal marca de forma profunda as relações sociais. Muitos direitos são negados às mulheres, ainda que na subjetividade, nos silêncios e omissões. São diversas as esferas de desvalorização feminina e a instituição casamento não foge à regra. Em consonância com Pierre Bourdieu (2023), a dominação masculina representa, de forma exemplar, um caso de submissão paradoxal, justamente por ser



imposta e vivenciada por meio daquilo que ele define como violência simbólica: “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (Bourdieu, 2023, p. 12). Trata-se de um tipo de coerção sutil, que atua pela naturalização das hierarquias e é aceita pelos próprios dominados como legítima. Diante disso, este estudo analisa como *Meu marido* (2006) representa as nuances da experiência conjugal de mulheres marcada pela dominação masculina, pela solidão e pelo apagamento subjetivo. A partir da trajetória da personagem Bela, fica evidente como o patriarcado rege as relações sociais, inclusive as íntimas, operando formas sutis e contínuas de silenciamento, controle e desvalorização da mulher dentro do casamento.

Os contornos da experiência conjugal feminina em *Meu Marido*

Já na capa do livro, aspectos centrais da narrativa são comunicados de forma sutil e simbólica: há uma imagem recortada de uma cama desfeita e vazia com lençóis em tons neutros, remetendo à esfera privada, à intimidade conjugal e à solidão; na parte inferior, há três representações de uma figura masculina, sendo elas um esboço, uma figura amorfa e uma escultura tosca, podendo simbolizar diferentes retratos e percepções da masculinidade e virilidade; a tipografia escolhida é suave e o título é trazido em letras minúsculas, indicando um tom confessional e intimista, que contrasta com a figura viril do marido. Nesse contexto, o contato com a capa compõe a proposta simbólica da obra e conecta forma e conteúdo de maneira complementar. De acordo com Lima e Pereira (2020), além da função de proteger o conteúdo do livro, a capa é responsável por identificá-lo por meio de elementos verbais e não-verbais, sendo o primeiro contato do leitor com a obra. Mesmo em livros digitais, embora não exerça função protetiva, a imagem da capa mantém seu caráter informativo. Trata-se de um elemento composto por códigos diversos que despertam sentidos em seu observador, cuja interpretação dependerá de sua visão de mundo e dos referenciais culturais que compartilha. Dessa forma, as autoras afirmam que “todos os elementos que compõem a capa do livro podem gerar significados. Juntos, imagens, formas e cores constituem uma mensagem destinada ao leitor, a quem caberá a produção de sentidos” (Lima; Pereira, 2020, p. 89).



Em *Meu marido* (2006), a autora descreve a relação conjugal de Eduardo e Bela, permeada pela violência simbólica praticada pelo marido cotidianamente, nas suas mais variadas formas. O desprezo, o sarcasmo, a indiferença, a coação e declarações de supremacia intelectual, bem como outras demonstrações de poder, comprovam que o casamento é, para os homens, uma relação unilateral, em que o masculino sempre prevalece sobre o feminino. Sobre este aspecto, Simone de Beauvoir (2019) afirma que, embora haja uma mútua dependência entre os sexos, o casamento sempre se configurou de forma profundamente desigual para homem e mulher. Isso porque a relação de interdependência entre eles nunca se traduziu em reciprocidade real, tampouco possibilitou às mulheres o estabelecimento de contratos igualitários com os homens. Em consonância com a filósofa e feminista, enquanto o homem é “um indivíduo autônomo e completo” (2019, p. 486), reconhecido e valorizado por sua função produtiva, a mulher foi historicamente confinada ao papel de reprodutora e doméstica, sem reconhecimento e dignidade garantidos. Na narrativa, Eduardo insiste em ressaltar seu êxito enquanto provedor da família, além de constantemente menosprezar o trabalho de Bela e sua intelectualidade. O seguinte trecho ilustra seu posicionamento: “— Bom dia! Não vai me cumprimentar? Sempre assim, não é, Bela? Enguiça, silencia. Ninguém te ensinou a brigar. Bem, vou trabalhar, trazer dinheiro pra casa, pra alimentar você, meu filho, a babá, a diarista e o cachorro” (Garcia-Roza, 2006, p. 56-57).

Bela, assim como muitas mulheres, vislumbrou no casamento um destino de realização ou acomodação social. Marido, casa, filhos, uma vida “normal” e “aceitável”, sob o olhar perscrutador de sua família e da sociedade. Podemos perceber este fato por intermédio de diversas interações, principalmente com a mãe: “Mamãe me esperava na porta do quarto para dizer que meu marido havia telefonado. – Que sorte, benza-a Deus!” (Garcia-Roza, 2006, p. 23. A família de Bela, assim como as pessoas de seu convívio, considera e reforça sempre que podem a ideia de que ela é “sortuda” por ter conseguido um bom casamento, representado na ideia errônea de que Eduardo é um marido maravilhoso. Esta visão superficial e distorcida da relação matrimonial do casal silencia ainda mais a insatisfação e a solidão que ela vivencia. Em determinado momento da visita dos pais à sua casa, a mãe a interroga se o marido estaria para chegar, Bela responde que ele não viria devido ao trabalho, ao que a mãe comentou:



“– Mas que rapaz trabalhador! Viu, Suely? Mire-se no exemplo de sua irmã, que fez um bom casamento, cheio de horizonte, e vê se esquece aquele sujeitinho xucro, pangaré, ordinário!” (Garcia-Roza, 2006, p. 70). Para a mãe de Bela, a filha mais velha era exemplo a ser seguido por conseguir um casamento estável e supostamente feliz, denotando sua visão ancorada na supremacia masculina de que a estabilidade e a realização que o casamento “bem feito” trazem é um benefício suficiente para tornar as mulheres seguras, plenas, realizadas e felizes. Sobre este aspecto, Beauvoir (2019) afirma que “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento” (p. 485), uma vez que a maior parte delas vive ou viveu essa condição, prepara-se para ela ou sofre por não a ter alcançado. É em relação ao matrimônio que se articula o lugar da celibatária, seja ela tomada por frustração, revolta ou indiferença a essa instituição.

Nesse ínterim, o casamento como símbolo de sucesso feminino, ainda que não lhe traga realização ou reconhecimento, marca profundamente as mulheres que permanecem, muitas vezes, presas a uma vida vazia de sentido, realização e paixão. A realidade vivenciada por Bela, que enganava a mãe e até a si mesma para manter a imagem de seu relacionamento conjugal, estava distante da visão idealizada de toda a família. A personagem relata muitos episódios em que o marido a submete à violência simbólica, como quando chega do trabalho falando que queria dizer algo que havia pensado: “– Bela, acho que nunca te disse, mas esta capacidade de vida contínua é o que mais aprecio em sua personalidade. Você é uma mulher simples, reta, plana. Inalterável. Sabe do que estou falando?” (Garcia-Roza, 2019, p. 61). Neste ponto, coloca-a no lugar de alguém sem perspectivas, que se conforma com tudo, que não toma iniciativas, que não surpreende nas ações e reações diante de todas as formas de agressão que ele lhe inflige. Mesmo diante de tanta desvalorização e desrespeito, Bela apenas questiona superficialmente a fala do marido e muda de assunto. Não aprofunda a discussão ou se revolta. Continua mantendo o *status quo* de uma relação tóxica, conforme aqui observamos: “Acho que ele tem momentos esquisitos, mas eu já me acostumei. Além do mais, ele é pai do Raphael. E meu marido” (Garcia-Roza, 2006, p. 8-9).

Ao debater sobre os feminismos e dominação masculina, Eurídice Figueiredo (2020) destaca que, com a ascensão da extrema-direita nos cenários nacional e internacional, houve um considerável aumento de mulheres disseminan-



do ideais reacionários e antifeministas nas redes sociais. Esse fenômeno revela que “na transmissão familiar as mães são as mantenedoras da ordem patriarcal” (Figueiredo, 2020, p. 18). Citando Bourdieu (2023), a autora argumenta que os dominados tendem a internalizar categorias de percepção impostas pelos dominadores, contribuindo para a reprodução dessas estruturas simbólicas que passam a ser vistas como naturais. Nesse contexto, são as próprias mulheres que, em grande parte, “continuam sendo sexistas e adotam atitudes que favorecem a prevalência dos homens” (Figueiredo, 2020, p. 18). Esse processo desencadeia a autodepreciação e o autodesprezo sistemáticos, que dificultam profundamente a percepção sobre a própria condição. Assim, a resistência à dominação masculina simbólica exige uma luta cognitiva árdua, por vezes percebida como infrutífera diante da magnitude das estruturas socioculturais consolidadas.

A conduta de Eduardo, marcada por atitudes controladoras e falas desqualificantes voltadas a subestimar, desvalorizar e oprimir a esposa, encontra respaldo naquilo que Bourdieu (2023) descreve como a “naturalização” da dominação masculina. Segundo o autor, “a força da ordem masculina evidencia-se no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la” (Bourdieu, 2023, p. 24). Na obra de Garcia-Roza, nos deparamos com cenas e diálogos hostis e ofensivos em diferentes aspectos, como na seguinte fala de Eduardo: “- Mãe e filho se esbaldando na piscina, dourando ao sol, enquanto o pai sua e defende a grana. [...] Bem, agora, como disse o elefante para a formiguinha: vai abaixando as calcinhas Raphael está dormindo, não está? A camela também foi descansar a corcova, certamente” (Garcia-Roza, 2006, p. 54). Partindo dessa premissa, compreendemos porque Eduardo nunca precisou de um acontecimento específico ou de uma motivação aparente para destilar sua ironia, seu veneno e sua estupidez. Para ele, era simplesmente natural tratar a esposa de maneira violenta, depositando nela suas frustrações, descontentamentos e revoltas. Nas palavras de Beauvoir (2019, p. 540-541):

Todos os rancores acumulados em sua infância, durante sua vida, acumulados cotidianamente entre os outros homens cuja existência o freia e fere, ele descarrega em casa, acenando para a mulher com sua autoridade; mima a violência, a força, a



intransigência: dá ordens com voz severa, ou grita, bate na mesa; essa comédia é para a mulher uma realidade cotidiana.

Muitas vezes, para se autoafirmar e buscar validação mediante demonstrações de virilidade, Eduardo expôs a integridade física de Bela: “Várias vezes tivemos que parar no hospital antes de chegarmos em casa. Passamos noites na emergência. Acho até que o pessoal da recepção nos conhece. Já levei pontos na pálpebra, desloquei o braço e fissurei uma costela” (Garcia-Roza, 2006, p. 7). Eduardo, em outros momentos, chamava a esposa aos gritos porque achava que estava morrendo e precisava de ajuda. Ele alternava atitudes de comando e despotismo com outras em que fingia fraqueza e dependência, aproveitando para aplicar chantagens emocionais, como nos trechos: “E ele continuou falando que não entendia como uma mulher podia ser tão fria vendo o marido tão mal” (Garcia-Roza, 2006, p. 42) e também “- Impressionante... o cara está fodido, porque foderam com ele, chama a mulher, e ela não dá a menor atenção...” (Garcia-Roza, 2006, p. 34). Já como exemplo da performance de dependência, temos o excerto: “— Bela, eu te amo. A única mulher que eu sei amar é você. Você é bela, belíssima, boa, calma, e sempre com a mesma temperatura, não sei como pode reunir tantas qualidades... Bonito o que eu disse agora, não é?... Me abraça, Bela, me beija. Me ama” (Garcia-Roza, 2006, p. 117). Em ambos os casos, a dominação surtia seu efeito nefasto: feria e desestabilizava Bela. Retornando a Bourdieu (2023), esse comportamento não é casual, mas está enraizado em estruturas sociais mais amplas, que moldam subjetividades e naturalizam a dominação masculina como parte dos jogos simbólicos que regem as relações de gênero. Entre as estratégias empregadas, destaca-se a manipulação emocional que desperta nas mulheres a compaixão maternal, explorando a responsabilidade historicamente atribuída a elas pelo cuidado e acolhimento. Como explica o autor:

A alienação genérica está na base de seu privilégio específico: os homens são educados no sentido de reconhecer os jogos sociais que apostam em uma forma qualquer de dominação; jogos estes que lhes são designados desde muito cedo, e sobretudo pelos ritos de instituição, como dominantes, e dotados, a este título, da *libido dominandi*; o que lhes dá o privilégio, que é uma faca de dois gumes, de se entregarem seguidamente aos jogos de dominação (Bourdieu, 2023, p. 126, grifos do autor).



Beauvoir (2019) ressalta que o resultado dessa conjuntura é um grave mal-entendido entre o casal: “Ele não procura compreender sentimentos, reações que ela não sabe justificar habilmente, mas que têm raízes profundas; ela não compreende o que pode haver de vivo sob a lógica pedante com que o marido a esmaga” (2006, p. 539). Sobre este aspecto, Bourdieu afirma que a virilidade pode ser “entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao *exercício da violência*” (Bourdieu, 2023, p. 88, grifos nossos). O sociólogo observa, ainda, que assim como a honra – e sua contraparte, a vergonha, que se manifesta na presença dos outros, diferentemente da culpa –, “a virilidade tem que ser *validada pelos outros homens*, em sua verdade *de violência real ou potencial*, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens”” (Bourdieu, 2023, p. 90, grifos nossos).

Ao longo da narrativa, podemos observar que, independentemente da postura adotada por Bela, nada é suficiente para satisfazer Eduardo. Se fala, se cala, se quer dialogar, se deixa as coisas conforme a vontade do marido, se tenta ser conciliadora, pacificadora, tolerante ou insatisfeita: nada é considerado válido ou significativo, o que é exemplificado na seguinte descrição feita pela personagem: “Disse então que, se eu falasse, ele não gostava, se ficasse em silêncio, também não, que ele se decidisse” (Garcia- Roza, 2006, p. 42). Na dinâmica do relacionamento, apenas os pensamentos, desejos e ações de Eduardo possuem legitimidade. Tudo gira em torno de sua centralidade subjetiva e de sua percepção de controle. Como afirma Beauvoir: “ele se acha tão convencido de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher lhe parece uma rebeldia; gostaria de impedi-la de respirar sem ele” (Beauvoir, 2019, p. 541). Durante o casamento com Eduardo, Bela viveu a solidão das inúmeras ausências físicas do marido, bem como aquelas em sua presença, quando ele agia como se ela ali não estivesse. Ele não queria ser interpelado. Era algo como se, ao externar seu pensamento, quisesse tornar a esposa cúmplice. Como se o simples fato de ouvi-lo fosse, na realidade, uma aceitação de tudo o que o marido dizia. Uma verdade pronta e acabada. Ela não precisava pensar nem interagir. Para Eduardo, ouvi-lo significava referendá-lo e, assim, ele realizava seu desejo de atenção e autoafirmação. Relegava, então, a esposa à solidão e à inutilidade: “— Não diga nada, Bela. Estou impossibilitado de ouvir vozes, mesmo a sua” (Garcia-Roza, 2006, p. 75).



Toda essa conjuntura provocou o apagamento subjetivo e o silenciamento da personagem, que se viu invalidada e desestimulada diante do matrimônio. Suas tentativas de comunicação e enfrentamento de crise na relação foram infrutíferas e, mesmo quando Bela demonstrava sua sensibilidade e desejo por aproximação, seus sentimentos eram deliberadamente relativizados: “Muitas vezes chorei de saudades do Eduardo, e quando eu lhe contava, ele dizia que não gostava de me ver fraquejando” (Garcia-Roza, 2006, p. 120). Essa postura do marido frente à expressão emocional da personagem demonstra desinteresse e também repertório emocional defasado por parte de Eduardo. Ao examinar a representação da instituição casamento na literatura de autoria feminina, Figueiredo (2020) aponta que “a virilidade seria a adesão a um modelo de masculinidade tóxica, que recusa a sensibilidade, nega o sofrimento e exalta a violência; nesse sentido, a virilidade é a alavanca para a dominação sexual. Contudo, o que se percebe é que o homem virilizado é frágil (p. 201). Nesse modelo, qualquer sentimentalidade alheia é percebida como ameaça à centralidade do homem virilizado, cujo ego é vulnerável e pouco adaptável às transformações sociais e às manifestações afetivas. Em consonância com o que se apresenta no enredo de *Meu marido* (2006), Kehl (2016), citada por Figueiredo (2020), aponta que:

Os sentimentos de isolamento, de frustração das experiências amorosas depois do casamento, de dificuldade de expressar emoções e conflitos, a luta por manter alguma autoestima quando os filhos cresciam (ou quando não se tinha filhos), a inibição diante dos homens e ao mesmo tempo a hostilidade abafada em relação a eles, as fantasias e os anseios por uma felicidade vaga e sempre fora de alcance são aspectos frequentes nos relatos de vidas de mulheres - tanto os confessionais quanto os ficcionais (Kehl, 2016, p. 81).

Assim, mesmo nos momentos em que Bela buscava reconexão emocional, Eduardo se mostrava incapaz de acolher suas emoções, revelando a rigidez psíquica de um sujeito que, por detrás da performance de força, revela uma profunda inabilidade em lidar com a alteridade e o afeto. A tensão acumulada torna-se insustentável, ao ponto de Bela admitir para si mesma a ruína familiar: “Nosso casamento devia estar mesmo para acabar, e eu precisava pensar no que ia fazer. Com a vida que ele inventara, estávamos sempre em desequilíbrio” (Garcia-Roza, 2006, p. 150). Por fim, sua constatação resulta em retraimento e silêncio, mas não



engendra mudanças significativas na realidade vivida pelo casal. Bela, embora invalidada e apagada sistematicamente, continua disponível à vida familiar até o último momento, como quem cumpre o destino para o qual fora designada.

Considerações finais

Em suma, a leitura e análise do romance *Meu marido* (2006), de Livia Garcia-Roza, proporcionou uma intensa problematização acerca dos mecanismos sutis e explícitos da dominação masculina no casamento. Atravessada por silenciamentos, apagamento subjetivo, sanções e comunicação violenta, a trajetória de Bela ilustra a perpetuação de normas relacionais estruturadas a partir da desigualdade de gênero, que constrói modelos hostis de conjugalidade e expectativas sociais rígidas em detrimento das mulheres. Na pele da personagem, a autora ilustra como a violência simbólica se estabelece de maneira avassaladora e, por vezes, imperceptível, mas contínua na existência feminina. Isto posto, o livro cumpre seu papel de denúncia e crítica ao patriarcado, incitando reflexões a respeito da condição feminina na contemporaneidade. Relações como a de Bela e Eduardo não são casos isolados ou excepcionais, mas representam, por meio da ficção de autoria feminina, um retrato fiel de experiências vividas por muitas mulheres na intimidade de suas relações afetivas. Ao dar forma literária a essas vivências, Garcia-Roza contribui para o estabelecimento de um território simbólico compartilhado por parte de outras mulheres que acessam esse conteúdo. Tal como descreve Kehl (2016, p. 81): “À medida que algumas mulheres tornaram públicas as experiências vividas, uma a uma, por tantas outras, produziu-se um campo de identificações em que as mulheres puderam se reconhecer, assim como reconhecer suas diferenças em relação aos ideais de feminilidade”.

Com efeito, urge discutir a desigualdade de gênero não apenas no ambiente doméstico e nas relações conjugais, mas em todas as esferas sociais que sustentam, perpetuam e naturalizam a violência estrutural contra as mulheres, desnudando sua perversidade e alcance. Essa tarefa é responsabilidade de todos os sujeitos, instituições e sociedades, uma vez que o patriarcado é produtor de sofrimento, de exclusão e de morte. O enfrentamento a este sistema firmemente arraigado requer engajamento, organização e luta. Estas são as condições para construir uma realidade mais justa, na qual as mulheres desfrutem de dignidade e autonomia plenas.



Referências

AGÊNCIA RIFF. **Livia Garcia-Roza**. Disponível em: <<https://www.agenciariff.com.br/autores/livia-garcia-roza/>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

BATALINI, Marcela Gizeli. **A representação da mulher idosa na literatura de autoria feminina contemporânea**: Livia Garcia-Roza. 2014. 75 f. Dissertação (mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: volume 1: fatos e mitos; volume 2: a experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 862 p.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 21^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023. 205 p.

CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; MELO Cimara Valim de (orgs.). **Literatura contemporânea de Autoria Feminina**: trajetórias e transgressões. Porto Alegre: Zouk, 2023. 296 p.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk. 2020. 384 p.

GARCIA-ROZA, Livia. **Meu marido**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 188 p. KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016.

LIMA, Yasmine Laíse Firmino de; PEREIRA, Carla Patrícia de Araújo. A influência da cor na produção de sentidos: um estudo no contexto de capas de livros. **Design Tecnologia**, v. 10, n. 21, p. 89-100, 24 dez. 2020. <https://doi.org/10.23972/det2020iss21pp89-100>. Disponível em: <<http://ufrgs.br/det/index.php/det/article/view/826>>. Acesso em: 10 de jun. de 2025.

MATTA, Luis Eduardo. O casal 2000 da literatura brasileira. **Digestivo Cultural**. Jul./2007. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2334&titulo=O_Casa_l_2000_da_literatura_brasileira>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.). **Teoria literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 319-330.



CAPÍTULO III

PENÉLOPE DOS TRÓPICOS, DE LUCIANA HIDALGO: METÁFORAS DE UMA RESISTÊNCIA FEMININA EM FRAGMENTOS

Sandro Adriano da Silva

[...] tenho o coração no peito cheio de espanto.

Penélope, *Odisseia*, de Homero, Canto XXIII, v. 105

Considerações iniciais

Luciana Hidalgo, escritora, pesquisadora e jornalista, construiu uma trajetória literária reconhecida tanto pela crítica quanto pelo público. Seu primeiro livro, *Arthur Bispo do Rosário - O senhor do labirinto* (Rocco, 1996), biografia premiada com o Jabuti e adaptada ao cinema em 2010, consolidou-se como referência nos estudos acadêmicos sobre o artista. Em 2008, publicou *Literatura da urgência - Lima Barreto no domínio da loucura* (Annablume), também vencedor do Jabuti, contribuindo de forma significativa para as pesquisas sobre o escritor e sobre produções literárias em contextos manicomiais. Na ficção, estreou com *O passeador* (Rocco, 2011), romance inspirado nas andanças do *flâneur* Afonso – uma versão ficcionalizada do jovem Lima Barreto – pelo Rio de Janeiro da *Belle Époque*. A obra recebeu a Bolsa Funarte de Criação Literária e foi finalista de importantes prêmios, como Jabuti, São Paulo de Literatura e Portugal Telecom. Em 2016, lançou *Rio-Paris-Rio* (Rocco), ambientado na Paris de 1968, durante o exílio de dois jovens brasileiros. Selecionado para o Programa de Residência da *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire*, o romance tornou-se objeto de estudo em mais de trinta universidades no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos.



Formada em jornalismo e com experiência como repórter e editora em veículos culturais e literários, Hidalgo é doutora em Literatura pela Uerj, com dois pós-doutorados pela mesma instituição e pela *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*, onde atua como pesquisadora associada. Publicou centenas de artigos e ministrou palestras em eventos literários e acadêmicos no Brasil e na Europa.

Seu romance *Penélope dos trópicos* carrega forte simbolismo ao transportar a figura mítica da esposa de Ulisses, tradicionalmente associada à espera e à fidelidade, para o cenário de uma metrópole brasileira contemporânea. Nesta releitura, Penélope não é passiva; ao contrário, é construída como uma protagonista ativa, crítica e engajada, que reflete e enfrenta as contradições sociais, políticas e existenciais. A metáfora “dos trópicos” insere a narrativa no espaço simbólico brasileiro, marcado por desigualdades, violência e vitalidade, criando um contraste com a Grécia Antiga e reforçando o tom crítico e utópico da obra. A análise do romance expõe a revisitação do mito clássico na literatura contemporânea, destacando como Hidalgo subverte o arquétipo da Penélope homérica. A protagonista urbana percorre a cidade, projeta uma *pólis* utópica e se engaja nos dilemas de seu tempo, revelando a potência de uma apropriação feminina e politizada da tradição clássica. A autora mescla lirismo e narrativa, com fluxo de consciência, imagens poéticas e fragmentação estrutural, resultando em um romance híbrido e subjetivo. Assim, *Penélope dos trópicos* reafirma a relevância de revisitar mitos antigos para pensar o presente, fundindo referências clássicas e contemporâneas, e colocando o protagonismo feminino no centro de disputas que envolvem amor, política, cidade e corpo.

O presente ensaio buscará estabelecer relações entre os capítulos “Entre gaiotas, abutres e humanos”, “Um corpo terrestre em rotações inebriantes ao redor do próprio eixo”, “Aquele que pretende e é pretendida” e “Tauromaquia”. A análise destacará como esses trechos articulam críticas sociais, reflexões sobre o corpo feminino, o desejo e a dinâmica de confronto e resistência presentes na narrativa. Por meio dessas conexões, pretende-se revelar as múltiplas camadas temáticas e narrativas que sustentam a complexidade da obra. Embora possa parecer fragmentada assim como o romance, a leitura analítica é propositalmente estruturada para metaforizar a multiplicidade e a complexidade do texto.

Além disso, a abordagem dos capítulos pode ser enriquecida tomando-se a teoria do *gênio não original*, de Perloff (2013), que desafia a ideia de que a



genialidade está exclusivamente ligada à originalidade, defendendo que a não originalidade na poesia moderna e contemporânea, através de práticas como citação e intertextualidade, pode igualmente conferir um estatuto de complexidade à obra. Luciana Hidalgo lança mão do recurso do autor citacional, pois através da linguagem poética e do diálogo intertextual promove a fusão entre a origem, compreendida aqui a fonte da imagem clássica de Penélope e sua atualização. A autora evidencia como a personagem clássica Penélope pode ser reinterpretada de formas diversas e atuais, articulando sua obra à teoria do *gênio não original* de Perloff (2013), segundo a qual a originalidade se define pela novidade, invenção, criatividade e independência intelectual, em oposição ao caráter derivativo.

No estudo dos mecanismos da intertextualidade, por exemplo, as análises dos poemas consideram a teoria do “ganho positivo” na poesia, conforme que explora como produções intertextuais podem criar novos efeitos de sentido. Compagnon (1996) põe em destaque a prática da citação, especialmente sua ideia de que todo recurso citacional pode funcionar como uma forma de metáfora. Como veremos na análise dos poemas elencados, esse trabalho de citação do mito de Penélope contribui para a construção de imagens que revelam faces transgressoras de um feminino contemporâneo.

É pertinente anotar que Malhadas, Dezotti e Neves (2022, p. 852) registram o nome “Penélope” como advindo de Πηνελόπη (*Pēnelópē*/ “esposa de Odisseu”), aproximando-o, na sequência, de um complexo semântico que o aproxima dos termos πήνη, ης (ή) (“fio de tecelagem”, “trama”, “tecido”, “tela”); πήνισμα, αος (“trama”, “tecido”) e, ainda, πηνιτι, ιδος (ή) (“tecelã, epíteto de Atena). Brandão (2014, p. 497) fornece um sentido bastante diverso para o antropônimo “Penélope” e suas variantes gráficas, cuja raiz etimológica (πηνέφ/*pēnélops*) indicaria o sentido de “pato ou ganso selvagem”, já que em grego antigo, espécies de pássaros designam comumente nomes femininos, conforme o *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (1983, p. 897, *apud* Brandão, 2014, p. 497).¹⁰

¹⁰ Como afirmamos em outro momento (Silva, 2024), a associação etimológica entre o topônimo *Penélope* e a tecelagem encontra respaldo já na narrativa da *Ilíada*, integrando-se a um imaginário tradicionalmente consolidado em torno da personagem. Por outro lado, a aproximação entre o nome *Penélope* e a imagem de pássaros revela-se sugestiva, pois remete a versões alternativas e tardias do mito. Algumas dessas narrativas descrevem a rainha de Ítaca de forma bastante distinta da idealização presente no poema homérico: em uma delas, Penélope teria se relacionado com todos os pretendentes, sendo Anfinomo o favorito; dessa



entre gaivotas abutres e humanos¹¹

O fragmento de abertura do capítulo “Entre gaivotas, abutres e humanos” apresenta, já nas primeiras linhas, a operação simbólica que Luciana Hidalgo constrói para sua Penélope tropical:

Entre gaivotas dessa praia, há apenas uma que não voa. Arrastada pelos ares, ela dança fora da rota, fora do ritmo, na batida violenta do Sudoeste. Entre as humanas dessa mesma praia, há apenas uma que acompanha de perto o desnorteio da gaivota. Igualmente desnorteada, descabelada, ela saltita pelas espumas das ondas num traçado todo torto. Adoradoras das ventanias, as duas avançavam, incansáveis, entre apolos bombados, bundas empinadas e bundas caídas. Seguem todos (humanos e gaivotas) contra o vento, em confronto ou em conluio como o Tempo (Hidalgo, 2022, p. 13).

A personagem é introduzida pelo recurso da *analogia* com uma gaivota ferida, desterritorializada, incapaz de voar na rota habitual, mas ainda assim entregue ao movimento do vento e do mar. A metáfora da gaivota “fora da rota, fora do ritmo” opera o deslocamento penelopeico da esfera do conformismo, posto que o narrador, heterodiegético e onisciente, sugere que a personagem não pertence a um fluxo previsível, mas à irregularidade, à resistência e ao imprevisto, qualidades que, na releitura contemporânea da figura de Penélope homérica, substituem a passividade mítica pela inquietude e ação que, no limite, são gestos de resistência. Uma poética da mobilidade.

Essa aproximação entre feminino e ave desnorteada metaforiza um elo de alteridade e identificação. Ambas são seres descentrados, afetadas por forças externas e naturais (o vento sudoeste, a maré) e por uma espécie de exílio de seu próprio centro. Desterritorialização experimentada por Penélope como uma forma de viagem exploratória de si, num movimento nômade, do qual resulta

união, teria nascido o deus Pã. Ao descobrir os adultérios, Ulisses a teria condenado à morte. Outra tradição relata seu exílio, primeiro em Esparta e depois em Mantinéia, onde morreu e foi sepultada com honras. Há ainda uma variante segundo a qual Náuplio, em represália pela morte de seu filho Palamedes, espalhou o falso rumor de que Ulisses havia perecido na Guerra de Troia. Tomada pelo desespero, Anticleia, mãe do herói, teria tirado a própria vida, enquanto Penélope, atirando-se ao mar, foi salva por pássaros — fato que, segundo tal versão, explicaria a origem de seu nome.

¹¹Optou-se por manter a grafia em minúscula e sem vírgula entre os elementos, conforme a estética original.



um conhecimento de si através de outros corpos. O que anima seu ser é o seu poder de eleição, tudo aquilo que potencializa seu agir. Uma outra metáfora para a neotessitura do destino feminino e seu contramito. O fato de a personagem “acompanhar de perto o desnorteio” (p. 13) da gaivota indica empatia com a fragilidade e, ao mesmo tempo, com a obstinação. Aqui, a *poiesis* narrativa não está no tecer/desfazer de uma mortalha, mas no *deslocar-se*, no enfrentar a ventania, no saltitar “num traçado todo torto” (p. 13) que, mais do que desordem, sugere liberdade. Um movimento contínuo, intenso, absoluto, nomádico:

Em dias ansiosos é assim, aos saltos, que Penélope caminha à beira-mar. [...] talvez para se convencer de que, sim, ela é também parte carnuda dessa humanidade errante.

A cada passo, mais humana.

A cada passo, menos etérea (Hidalgo, 2022, p. 14).

O título do capítulo, “entre gaivotas abutres e humanos”, amplia o alcance da metáfora. As gaivotas remetem a qualidades demiúrgicas (Chevalier, 2012, p. 456); os abutres, à voracidade, à morte, à decomposição (Chevalier, 2012, p. 9) e como ave prenunciadora do destino (Becker, 2019, p. 8); e os humanos, a esse espaço intermédio, ambíguo, capaz de comportar tanto a busca de altura quanto a ação predatória. O jogo entre essas três figuras sugere que a protagonista circula numa espacialidade simbólica, na qual coexistem a pureza e a ruína, a solidariedade e a tensão que atravessa toda a narrativa.

Narratologicamente, a cena cumpre uma função de abertura que é ao mesmo tempo descritiva e alegórica. O narrador se vale da *écfrase* topográfica para compor a praia como espaço que funciona como microcosmo social, condensando corpos, tipos e posturas entre “apolos bombados, bundas empinadas e bundas caídas”, num inventário que alterna ironia e observação crítica. Essa enumeração física, que beira o caricatural, antecipa o olhar arguto e por vez mordaz com que Penélope contemplará o mundo à sua volta. Do ponto de vista temático, o fragmento inscreve uma Penélope pós-moderna que não está à espera de seu Odisseu, ao contrário, se move, ainda que desnorteada, no interior de uma paisagem urbana e marítima com a qual se funde. Sem sedentarizá-la em moldes etno/logocêntricos, como ocorre com a personagem clássica, a odisseia de Penélope não é, contudo, de retorno, mas de permanência e confronto



no espaço presente. A escolha de colocá-la “contra o vento” e “em confronto ou em conluio como o Tempo” reforça a dimensão existencial e de resistência da protagonista, posto que viver é, simultaneamente, resistir e negociar com as forças que moldam e ameaçam a experiência do trânsito. Nômade, Penélope é puro movimento, *extático*, refratária ao enquadramento e ao esquadrinhamento. Contrapondo-se a fronteiras, sobretudo as de expectativa de gênero, a personagem Penélope é antes uma *antipersonagem*, “fruto de uma indagação [...], interroga acerca da possibilidade da existência da personagem no momento mesmo em que desvela seu verdadeiro ser” (Segolin, 1978, p. 92). Ou, parafraseando Barthes (1971), a antipersonagem é a utopia da personagem.

Ah, Penélope. Ela é capaz de embarcar nos pensamentos mais delirantes mesmo sabendo que depois fica difícil voltar, recuar, retomar itinerário mais razoável. Ainda assim recua. E no próximo cruzamento de ideias tenta pegar caminho mais terra a terra.
nossa, a praia está mesmo lotada
nossa, tem gente demais no mundo
nossa, tem gente demais nos domingos do mundo
(ou domingos de menos pra tanta gente no mundo) (Hidalgo, 2022, p. 15, grifos da autora).

O fragmento articula de modo intenso a metáfora do deslocamento com duas dimensões complementares, quais sejam, a *desterritorialização* no sentido de Deleuze e Guattari (1997) e a fluidez subjetiva do *fluxo de consciência* e do *monólogo interior orientado* (Carvalho, 2012, p. 62). A desterritorialização não é apenas deslocar-se fisicamente, mas romper com territórios fixos, como os geográficos, simbólicos ou mentais, objetivando criar novas conexões (Deleuze; Guattari, 1997, p. 25). Aqui, Penélope, ao “embarcar nos pensamentos mais delirantes” e depois “tentar retomar itinerário mais razoável”, transita entre territórios mentais instáveis. O movimento é duplo: primeiro, ela se descola do “solo firme” do pensamento lógico para mergulhar em associações livres; depois, tenta se reterritorializar em caminhos mais “terra a terra”. Esse movimento em devir é um processo característico do pensamento nômade, como apontam Deleuze e Guattari (1997, p. 27); não há um destino fixo, mas constantes atravessamentos e recomposições. A praia, como espaço aberto, populoso e imprevisível, torna-se também um território de fluxo, onde os corpos e pensamentos se interpenetram,



através do recurso do fluxo de consciência, evidenciado na transcrição direta do pensamento da personagem: “nossa, a praia está mesmo lotada / nossa, tem gente demais no mundo / nossa, tem gente demais nos domingos do mundo / (ou domingos de menos pra tanta gente no mundo)”.

A ausência de mediação narrativa, a sintaxe fragmentada e iterativa, e a progressão melódica, típica, aliás, do romance lírico (Tofalini, 2013) de “praia” / “mundo” / “domingos do mundo” revelam o pensamento em seu curso imediato, sem filtragem lógica ou organizativa. Freedman (1972) afirma que o romance lírico é um gênero híbrido que utiliza da forma romanesca para aproximar-se da função o poema. Esse fluxo permite que o deslocamento físico de Penélope, a partir do qual se dá a observação da praia cheia, se converta em deslocamento reflexivo, ou seja, a constatação sobre o espaço imediato

expande-se para uma reflexão hiperbólica sobre a superpopulação e o tempo social (“domingos de menos”). A metáfora do deslocamento, portanto, opera em dois planos simultâneos, quais sejam, o da *paisagem exterior* - a praia lotada como território saturado, difícil de atravessar fisicamente, um espaço de fricção entre corpos e percursos; e a *paisagem interna*, a mente da personagem como campo de passagens e desvios, onde cada percepção provoca uma série de derivações associativas, que nem sempre retornam ao “itinerário razoável”. Um *pensamento-paisagem*: nele, “o quadro paisagístico [...] é uma estrutura fundamental da percepção humana. [...] Essa metáfora desempenha o papel de um verdadeiro suporte para o pensamento [...]” (Collot, 2013, p. 21). A paisagem aparece como a própria imagem do mundo vivido por Penélope.

Essa oscilação entre fuga e retorno, desvio e recomposição, é exatamente o que Deleuze e Guattari (1997) descrevem como o movimento de *desterritorialização* e *reterritorialização*. Penélope não se fixa nem na praia como simples cenário, nem no pensamento como narrativa linear; ela circula por múltiplos territórios, físicos e mentais, que se dissolvem e se recompõem em cada “cruzamento de ideias”. O resultado é uma Penélope que não está “fora do lugar” no sentido de alienação, mas sim “em muitos lugares” ao mesmo tempo, experimentando o mundo em camadas simultâneas. O deslocamento, aqui, não fica adstrito à perda de origem; expande-se a aberturas e trajetórias imprevisíveis, coerente com uma Penélope *aclimatada*, urbana e nômade.



um corpo terrestre em rotações inebriantes ao redor do próprio eixo

Penélope cai bruscamente do mundo dos sonhos, essas aventuras homéricas vividas todas as noites por corpos passivos, semimortos, inertes em colchões duros ou macios. Ela quer levantar, ir logo à luta, encarar o duelo do dia, mas com o corpo inteiro em movimentos, pulsante, sem aquela lentidão pegajosa do universo lírico, tão idiota quanto inútil. [...] Seus sonhos andam assim, mistura mal-acabada de Chagall+Bosch+Dalí. Neles a sonhadora não passa de coadjuvante ou, ainda pior, mera marionete de si mesma. Ambas frouxas, Penélope e sua dupla, mal conectadas uma à outra, fios quebradiços, prestes a partir. [...] A língua que Penélope fala garante liberdade rara: ela poder ser e ela poder estar. É uma sutileza do seu idioma, inexistente em tantos outros. Não por acaso Penélope dorme tão pouco. [...] Não, Penélope não ouve vozes, apenas preenche o silêncio com distrações íntimas e pensamentos desembestados, alguns engraçados e mal-humorados, a depender da circunstância e da hora (Hidalgo, 2022, p. 41, 42, 44).

O fragmento projeta uma Penélope atravessada por deslocamentos não apenas físicos, mas sobretudo mentais e oníricos, reafirmando a ruptura com a figura clássica da esposa imóvel e resignada. A queda “brusca” do mundo dos sonhos marca o momento em que a personagem se desprende de uma esfera passiva, de “corpos passivos, semimortos, inertes”, para reivindicar uma presença desperta, vígil, “com o corpo inteiro em movimentos, pulsante”. Aqui, o narrador onisciente contrapõe dois regimes de experiência: o universo lírico (associado à lentidão, ao devaneio e à inação) e o universo da ação, o “duelo do dia”, onde a protagonista deseja se inserir.

A referência pictural a Chagall, Bosch e Dalí¹², pintores ligados ao Surrealismo e à imaginação visionária, metaforiza o caráter híbrido e desordenado dos sonhos, um espaço de imagens potentes, mas no qual Penélope não exerce agenciamento, posto ser “mera marionete de si mesma”. O deslocamento onírico, em vez de libertá-la, acentua sua condição de figura fragmentada, “mal

12 De acordo com Bréchon (1971) e Faure (1991), Chagall, Bosch e Dalí destacam-se por explorar, cada um a seu modo, o universo onírico e o inconsciente. Hieronymus Bosch, com suas composições fantásticas e satíricas do final da Idade Média, exerceu influência significativa sobre o movimento surrealista, do qual fizeram parte Chagall e Dalí. Este último, em especial, admirava profundamente a técnica e a imaginação de Bosch, reconhecendo-o como um verdadeiro precursor do Surrealismo.



conectada” ao seu próprio duplo - ou *alter ego*, como face complementar do mesmo ser (Bravo, 1997, p. 263, grifos do autor); a tensão entre a que sonha e a que vive, entre o “eu” e o “outro” que habita o mesmo corpo.

A passagem sobre o idioma acrescenta outra camada simbólica, na qual a consciência de que a linguagem, com a distinção entre *ser* e *estar*, lhe confere uma liberdade existencial e identitária rara. Essa sutileza linguística atua como território simbólico de resistência, uma espécie de ancoragem em meio aos deslocamentos mentais e afetivos. A desterritorialização, aqui, se dá não só no trânsito entre sonho e vigília, mas também na consciência crítica sobre a linguagem como instrumento de *ser* e *estar* no mundo.

Por fim, o fato de Penélope “não ouvir vozes” e, ainda assim, preencher o silêncio com “distrações íntimas e pensamentos desembestados” revela o recurso ao fluxo de consciência como recurso narrativo intencional. Seus pensamentos, ora irônicos, ora mal-humorados, deslizam sem a mediação de um narrador explicativo, permitindo que o leitor acompanhe a mobilidade interna da personagem. Esse fluxo é, ele próprio, um deslocamento contínuo, uma deriva associativa que atravessa estados de humor, fragmentos de memória e observações do presente. Assim, evidenciam-se modos de deslocamento que já vinham sendo apontadas no capítulo anterior, agora matizadas por três aspectos: o *onírico*, acomodando imagens de viagens pelos “territórios” dos sonhos, povoados por imagens surrealistas evocadas pela intertextualidade; o *identitário*, caracterizado pela tensão entre a Penélope *desperta* e a *onírica*, entre corpo ativo e corpo marionete; e o linguístico/poético, configurado pela linguagem como espaço de liberdade e, ao mesmo tempo, de enraizamento cultural.

No conjunto, a Penélope de Hidalgo emerge como sujeito que recusa a imobilidade e habita múltiplos espaços simbólicos, mas que também reconhece os riscos e rupturas implicados nesse viver em permanente estado de passagem.

aquela que pretende e é pretendida

Penélope trabalha no esboço de um novo projeto de arquitetura enquanto os ponteiros do relógio da biblioteca ralentam, naquele ritmo enervante, só deles. Se tem algo que ela aprecia é a contradança do Tempo – apesar do fracasso em encontrar o passo certo nesse gingado da delicadeza e do caos. [...] A arquiteta apelida



seu novo projeto de Biblioteca Ideal. Ninguém o encomendou, Penélope o faz por conta, risco e idealismo. Ela quer projetar uma biblioteca que supere todas as outras – seculares e modernas, incendiadas e afundadas, visíveis e invisíveis. A Biblioteca Ideal é uma reação arquitetônica de Penélope à biblioteca universitária onde há um mês ela cumpre expediente das duas da tarde às dez da noite. Suntuoso e escuro, quase sepulcral, o espaço imita a arquitetura das bibliotecas de países invernosos, onde a luz do dia, além de fraca, não é bem-vinda. Essa melancolia importada imposta aos trópicos a irrita. [...] Para que a sua Biblioteca Ideal não carregue esse peso expressionista, decide incluir um grande vitral de cores claras (Hidalgo, 2022, p. 79, 80, 81).

No excerto, a metáfora da biblioteca, ainda que não explicitada de forma literal, pode ser percebida na própria composição fragmentária e na sobreposição de imagens oníricas, como um amálgama de alusões literárias. Tal estrutura remete à *Biblioteca de Babel* de Jorge Luís Borges, onde o espaço bibliotecário é infinito e labiríntico, contendo a totalidade das combinações literárias e, por consequência, a totalidade dos mundos possíveis (Borges, 1999). Assim como na ficção borgiana, a Penélope de Hidalgo habita simultaneamente a ordem e o caos, conquanto sua mente acumula memórias, sensações e devaneios como volumes dispersos em um acervo impossível de ser catalogado por inteiro.

Outra reverberação se dá com *O nome da rosa*, do medievalista Umberto Eco, surge pelo aspecto hermenêutico: na obra de Eco, a biblioteca-monastério é um espaço de segredo e interpretação, onde o sentido está oculto, e o acesso à verdade depende de percursos de leitura que são também percursos de investigação (Eco, 1985). Em *Penélope dos trópicos*, o trânsito entre sonho e vigília metaforiza uma biblioteca labiríntica interna, na qual a protagonista se desloca entre textos (as imagens artísticas, as lembranças, os pensamentos), tentando decifrar a si mesma. Aqui, a chave é a tentativa de ler e, quem sabe, *reescrever* o próprio enredo íntimo.

Nesse deslocamento afetivo, Penélope se aproxima da noção de biblioteca de Goulemot (2011), qual seja, como espaço de desejo, fruição e apropriação pessoal da leitura. Penélope arquiteta uma biblioteca erótica e afetiva, na qual as obras, os sonhos e as línguas que habita não são neutros, mas impregnados de um prazer subjetivo de manipular e reorganizar o acervo. A “biblioteca” de Penélope, assim, não fica adstrita a um depósito organizado de livros, mas



configura um espaço de circulação viva, no qual memórias, obras e devaneios coexistem e se interpenetram numa forma de *paratopia literária* (Maingueneau, 2018). No romance, a biblioteca surge como uma metáfora topográfica que remete, por sua organização espacial e simbólica, ao tear da Penélope clássica. A analogia se sustenta no próprio parentesco etimológico entre *texto* e *tecer* (Cunha, 1997, p. 769), dado que ambos supõem o entrelaçamento de elementos, fios ou palavras, para produzir um tecido, seja ele de linho ou de linguagem. Se o tear de Penélope, na *Odisseia*, servia como locus de engenho e dissimulação, sustentando sua fantasia de tecer e destecer uma mortalha para enganar os pretendentes, a biblioteca contemporânea da protagonista tropical amplia essa lógica, convertendo-a em território de devaneio e invenção ilimitada. Nesse espaço, o gesto de “tecer” não se restringe a uma trama preestabelecida, mas se abre para associações livres, leituras desviantes e narrativas possíveis que transgridem a linearidade. Enquanto o ateliê é um espaço restrito, controlado pela repetição do gesto manual, a biblioteca é múltipla, rizomática, permitindo o salto de um texto a outro, de um sentido a outro, sem itinerário fixo. Ela não só preserva, como reconfigura, embaralha e desdobra histórias, tornando-se mais ampla e subversiva que o tear doméstico. Nesse sentido, a biblioteca é também um mapa imaginário, cujos corredores e estantes funcionam como territórios a explorar, nos quais a errância intelectual substitui a clausura da espera. Assim, une-se à Penélope homérica pelo impulso de fabulação, mas afasta-se dela pelo caráter expansivo e descentrado, fazendo do ato de “tecer textos” uma prática que dissolve fronteiras entre memória, invenção e desejo em sua *Peneópolis* (Hidalgo, 2022, p. 205).

tauromaquia

A mão direita do policial toca o ombro preto da manifestante. Eles não se conhecem, mas de alguma forma se adivinham. Na justiça, na injustiça, contra ou a favor do Estado. Ela se desvencilha e corre. Corre mais. Correm muito, os dois. Carniceiro atrás de carniça. Pouco a pouco a perseguição deixa de ser institucional e passa a pessoal quase íntima. [...] Foco. Mira o vestido vermelho esvoaçante, inconfundível. O alvo está distante, mas para essa tourada ele vem treinando todos os dias da vida adulta. *Essa negrinha metida a feminista não me escapa*. Ela escapa. As pernas



finas dela são mais ágeis do que as pesadonas dele. [...] A direção da passeata se inverte a toda hora conforme a movimentação bárbara da polícia. Ela enfim escolhe uma rota a seguir. Corre. Corre mais. [...] Entretanto, antes de alcançar porto seguro, uma bala de borracha afunda seu crânio. A cabeça pesa sobre o vestido vermelho que não mais esvoaça. Os dedos do policial já puxam seus cabelos longos e encaracolados, o corpo enverga todo para trás. De joelhos é espancada, coma leniência da multidão [...]. E enquanto atura o peso da botina nas costas, lembra. Lembra que aí está justamente para contestar a eleição de um presidente defensor desse tipo de abuso, de tortura. Um ex-militar racista, homofóbico, misógino e estúpido. [...] Ela sabe que em minutos será algemada e presa. Isso não a assusta. Apenas se alegra ao sentir que o cartaz pendurado no seu pescoço está intacto. Ou melhor, estava. O policial já o arranca e despedaça. Pouco resta do papel onde ela escreveu na letra mais caprichada: *você aí, fardado, também é explorado*. Pelo visto o policial discorda (Hidalgo, 2022, p. 111, 112, 113, grifos da autora).

O fragmento de tauromaquia, ao articular a metáfora do touro e do armamento, constrói um cenário de violência física e simbólica que se ancora na realidade política brasileira a partir das eleições de 2019. Embora o narrador não declare explicitamente, a presença de Penélope como *flâneuse* (Elkin, 2022)¹³ que observa e, de certo modo, vivencia a manifestação, faz com que a cena se inscreva na tensão entre olhar e ação, testemunho e corpo exposto. O título do

13 Definido por Walter Benjamin a partir da obra de Baudelaire, o *flâneur* é a figura errante e atenta que percorre as ruas, observando o espetáculo urbano — um personagem emblemático da literatura europeia do século XIX (Benjamin, 1989). Símbolo da modernidade ocidental, encarnou tanto o protagonista anônimo dos romances quanto o transeunte das grandes cidades, atraindo o interesse de inúmeros estudiosos. Contudo, Elkin (2022) lança uma pergunta incisiva: onde estava a *flâneuse*? Ao formulá-la, desloca o eixo do olhar crítico e revela que as mulheres caminhanter sempre estiveram presentes, trilhando as mesmas vielas e frequentando os mesmos cafés. Ao evocar os trajetos e pensamentos dessas mulheres, Elkin reconstrói uma *genealogia feminina do caminhar*. Mais que um elogio à simples prática de explorar cidades a pé, a *flâneuse* é um modo de manifesto pela presença das mulheres no espaço público e por seu reconhecimento como figura literária. Não se trata de qualquer sujeito, mas de uma mulher, pois o ato de transitar e ocupar as ruas adquire significados distintos para cada gênero. Nessa deriva, a *flâneuse* não é uma simples versão feminina do *flâneur* benjaminiano, arquétipo que, desde antes do século XIX, vaga pelas ruas como produto e contraponto da vida burguesa na Modernidade. Como aponta Timerman (2023), a *flâneuse* é também um itinerário pela vida de mulheres que, ao longo do último século, ocuparam tanto a cidade quanto a literatura, demonstrando que, ainda que excluídas da nomenclatura, sempre encontraram maneiras de colocar a prática em ação, segundo uma lógica própria, um modo particular de viver a cidade. No romance de Hidalgo, Penélope incorpora a *flâneuse*, imprimindo rastros pessoais nessa narrativa, entrelaçando-os à história que conta: uma linha tênue, tecida a partir de seus passos pelas ruas, compondo sua trajetória de resistência — casual, à deriva, em tudo resiliente.



capítulo sugere um embate desigual, através do qual o *policial-toureiro* se apresenta como treinado para a perseguição, contra a “negrinha metida a feminista”, expressão carregada de racismo e misoginia, que encarna a figura do alvo.

Sob a perspectiva de Bourdieu (2007), a violência simbólica emerge na naturalização do gesto do policial, na apropriação do corpo feminino negro como território a ser subjogado. A escolha lexical em “toca o ombro preto” e “puxa seus cabelos longos e encaracolados” acentua a dimensão racializada dessa violência, que se soma à brutalidade física através da perseguição, espancamento, tiro de bala de borracha, imobilização. O corpo feminino, negro e periférico que implicitamente é observado por Penélope não é apenas objeto da repressão, mas também campo em que se inscreve o poder estatal, legitimado por uma estrutura social que tende a invisibilizar a dignidade desse corpo.

A perseguição que “deixa de ser institucional e passa a pessoal quase íntima” revela o ponto de transbordamento em que a ação policial se contamina pelo ódio individual, impulsionado por preconceitos de classe, raça e gênero. Ao lembrar que participa da manifestação contra um presidente “defensor desse tipo de abuso, de tortura”, a voz narrativa associa o episódio ao contexto político de 2019, marcado pela retórica autoritária, militarista e excludente no governo Bolsonaro (2019-2022). O gesto final do policial em destruir o cartaz que afirmava “você aí, fardado, também é explorado” é emblemático no sentido de apontar a recusa ao reconhecimento de uma identidade compartilhada de exploração, reafirmando o abismo simbólico que sustenta a violência concreta. Esse cruzamento entre a metáfora da tourada, a figura da *flâneuse* e a crítica à violência estatal cria uma narrativa em que o corpo negro feminino é simultaneamente alvo, símbolo e testemunha, denunciando a permanência estrutural do racismo e do sexismo na experiência urbana e política brasileira.

Considerações finais

A análise do romance *Penélope dos trópicos*, de Luciana Hidalgo, revela uma releitura contemporânea e subversiva do arquétipo clássico de Penélope, tradicionalmente associado à espera e à passividade. A personagem de Hidalgo, inserida no cenário de uma metrópole brasileira, destaca-se por sua agência, resistência e engajamento político, desconstruindo a imagem homérica e pro-



pondo uma reflexão crítica sobre questões de gênero, raça e poder na sociedade atual. A obra, ao mesclar referências clássicas com elementos da realidade urbana e política brasileira, demonstra a potência da literatura em ressignificar mitos antigos para pensar o presente.

A presença da figura de Penélope na literatura brasileira não se limita à obra de Hidalgo. Em outras produções literárias, a personagem também é revisitada, muitas vezes como símbolo de resistência ou como metáfora para discutir a condição feminina, como na poesia de Mônica de Aquino, Ana Martins Marques e Jussara Salazar. Essas obras, assim como *Penélope dos trópicos*, utilizam a figura mítica para explorar temas como autonomia, opressão e resistência, demonstrando a versatilidade do arquétipo na literatura brasileira.

As limitações deste ensaio residem na abordagem focada em um recorte específico do romance, deixando de explorar outras camadas simbólicas e intertextuais presentes na obra. Em síntese, *Penélope dos trópicos* reafirma a relevância da tradição clássica como ferramenta para discutir questões contemporâneas, destacando o protagonismo feminino e a resistência em um contexto marcado por desigualdades. A obra de Hidalgo, ao dialogar com outras produções literárias brasileiras, consolida-se como uma contribuição significativa para a discussão sobre relações de gênero, dado que a reconfiguração de Penélope coloca em relevo sua capacidade de ressignificar sua atribuição social, ao reinventá-la como mecanismo capaz de reorganizar o passado, pela reinvenção da memória e do desejo; e o futuro, pela consciência de como seus atos são capazes de direcionar-lhe o protagonismo das escolhas.

A interpretação de ambos os capítulos, consideradas suas especificidades no que diz respeito aos procedimentos metafóricos, à dicção narrativa e ao tratamento dado à figura de Penélope, confirmou a revisitação, e, ao mesmo tempo, o revisionismo da personagem clássica, problematizando aspectos como o fenômeno da citação (neste caso, de uma imagem revigorada) e a originalidade no tratamento desse *topos* literário, e de um feminino transgressivo e protagonista que dá a ver uma reflexão sobre o estatuto da voz feminina na narrativa e sobre a própria construção romanesca como procedimento (delicado como uma tecelagem) e como prática interventiva de sobrevivência.



Referências

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escrita**. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencin. São Paulo: Cultrix, 1971.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Edwino Royer. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2019. (Coleção Dicionários).

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Maria Barbosa; Hemerson Alves Batista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3).

BORGES, Jorge Luís. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Volume 1. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRÉCHON, Robert. **Le Surréalisme**. Paris: Armand Collin, 1971.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves *et al.* 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.



CUNHA, Antônio Geraldo da Cunha. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Crítica e clínica**. Trad. Piet Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes; Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ÉLIE, Faure. **A arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

FREEDMAN, Ralph. **La novela lírica: Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf**. Tradução de Jose Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.

GOULEMOT, Jean Marie. **O amor às bibliotecas**. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HIDALGO, Luciana. **Penélope dos trópicos**. Rio de Janeiro: Editora do Silvestre, 2022. HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: 2018.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Humanitas).

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário grego-português**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.

Timerman, Natali. **Escrever como caminhar**. Ensaios de Lauren Elkin percorrem cidades e a vida de escritoras que as conheceram com os pés. 2023. Dis-



ponível em: <https://quatrocinco.com.br/resenhas/as-cidades-e-as-coisas/escrever-como-caminhar/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, Sandro Adriano da. Algaravia: outros fios, outras vozes: Penélope de Mônica de Aquino e Jussara Salazar. **Línguas & Letras**. [s.l.], n. 25, v. 59, p.1-22, 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1981-4755.20230046>.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Romance lírico**: o processo de “liricização” do romance de Raul Brandão. Maringá: Eduem, 2013.



CAPÍTULO IV

A PERSONAGEM KADIATOU EM A *CONTAGEM DOS SONHOS* (2025), DE CHIMAMANDA ADICHIE: ENTRE DINÂMICAS DE OPRESSÃO E PERSPECTIVAS JURÍDICAS

Geniane Diamante Ferreira Ferreira

Rosely Camilo Pereira Gomes

Considerações Iniciais

O advento da expansão ultramarina europeia e da colonização que se seguiu atingiu o mundo de forma indelével. As invasões justificadas pelo racismo oportunizaram fenômenos de ordem global como diásporas, questionamento sobre a compreensão do sujeito e do outro, aviltamento de culturas e línguas, massacre de diversos grupos étnicos e assim por diante.

Atualmente, convivemos com as consequências dessa grande fatia da história: países muitos ricos, os exploradores, e outros muito pobres, os explorados. A vinculação do caráter ao esquema epidérmico perdura, resultando em sociedades com desigualdades abissais. Pessoas de classe baixa são, em sua maioria, não brancas e não, isso não é mera coincidência.

No Brasil, um país colonizado, isso é flagrante, sendo dispensável a explicação sobre uma sociedade assimétrica a um brasileiro. É desnecessário porque tais características parecem naturais, mas são, de fato, naturalizadas. Entretanto, esse não é um cenário apenas brasileiro, mas também latino-americano, africano, caribenho, da Ásia meridional ou mesmo norte-americano. Diante de um quadro tão típico e semelhante (mas não idêntico), nada mais comum que o questionamento por parte dessas nações que dividem o mesmo denominador. As indagações são várias e aparecem em diferentes formatos.

Tendo em vista a posição que lhes foi imposta, povos oprimidos têm se exposto das mais diversas maneiras, mostrando, de forma tácita ou expressa,



os problemas e opressões que ainda se sobrepõem. Com tais manifestações, a academia tem se atentado e tratado do tema em seus muitos campos do saber, como a Sociologia, a Filosofia, a Geografia, a História etc. Mesmo as ciências duras têm levantado e analisado estatísticas que mostram maior vulnerabilidade dessa população marginalizada a doenças, à falta de emprego e moradia e assim por diante.

Do mesmo modo, o Direito tem sido provocado a refletir sobre questões de igualdade, de crimes cujas vítimas são especificamente grupos tidos como minoritários (muitas vezes não o são. No Brasil, por exemplo, negros e mulheres são maioria e ainda assim não são considerados como tal), entre outros inúmeros problemas semelhantes. Resta evidente, assim, que as Artes também não estão intocadas quanto à posição social dessa população marginalizada. Ao contrário: como produções artísticas encontram liberdade, contam com o imaginário, elas têm o poder de romper limites ao representar a sociedade. A ficção, verdade para muitos, torna-se mais potente que o fato, verdade para um só.

Assim, este capítulo se propõe a estudar a personagem Kadiatou da obra *A Contagem dos Sonhos*, de Chimamanda Adichie. Apesar da profundidade e riqueza do texto, optamos por analisar, por ora, apenas essa personagem, dado o espaço restrito deste estudo. Porém, é importante sublinhar como o mais recente livro da autora se abre para incontáveis perspectivas de análise.

Para alcançar nosso objetivo, precisamos lançar mão dos Estudos Culturais na Literatura, como as Críticas Feminista (especialmente a negra) e Pós-Colonial, bem como de conhecimentos do mundo jurídico, uma vez que a personagem sofre um processo judicial na obra. Assim, os debates propostos por Davis (2017), hooks (1984), Mohanty (1986), Minh-ha (1989), além de fontes do Direito, entre outros, servirão como fundamentação teórica para esta pesquisa.

A Literatura como método de denúncia das mulheres negras

Nada pode exemplificar melhor o uso da literatura por parte de escritoras negras como ferramenta de denúncia que a escrevivência proposta por Conceição Evaristo. Em suas palavras, “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’, e sim para incomodá-los em seus sons injustos” (Evaristo *apud* Duarte e Nunes, 2020, p. 54). A Literatura produzida



por Evaristo entende-se, então, como meio de romper o silêncio e as amarras das mulheres negras à marginalização e submissão. Com ela, o leitor revisita a História, evitando *O Perigo da História Única* (2009), advertido pela própria Chimamanda, autora ora sob foco. Assim, essa Literatura denuncia injustiças, quebra estereótipos e convida à reflexão.

Como dissemos, a Literatura, que conjuga arte e língua, expressão máxima de uma cultura, se encontra no campo da total liberdade, pois não tem compromisso com a verdade dos fatos narrados, apenas com a Verdade da representação. É esse, então, o método, como está intitulado este tópico, usado como denúncia por muitas autoras negras (ou não brancas, como imigrantes, indígenas etc.) que em seus escritos encontraram voz. Além de Conceição Evaristo, podemos citar muitas outras autoras no Brasil.

Entretanto, elas estão em todos os lugares. Da Índia aos países da África, em todas as ilhas do Caribe, na maior parte dos países da América Central e do Sul. E, assim como na Europa, onde imigrantes e seus descendentes hoje chamam de lar, o mesmo acontece com os Estados Unidos: autoras mulheres não brancas escrevem. E elas escrevem bem. Recebem prêmios literários de toda ordem que, se aqui mencionados, cobririam páginas e páginas deste capítulo.

Os temas de suas obras dão conta de personagens femininas em posição de protagonismo: denúncia e discussão de questões relacionadas à mulher, como maternidade, casamento, aparência física etc.; mulheres racialmente marcadas; mulheres imigrantes, homossexuais; representação de relações afetivas, profissionais, familiares etc. afetadas pelo racismo; construção de comunidade (sororidade /dororidade), entre outros.

Por outro lado, tal Literatura também trata de temas comuns, universais, como o amor, a morte, a vida cotidiana etc. Exemplo disso, entre outras, são as obras *Pimenta e Mel* (2023), de Bolu Babalola, e *Sete dias em Junho* (2024), de Tia Williams. Ambas nos trazem histórias sobre mulheres como quaisquer outras, a primeira, uma estudante universitária, e a segunda, uma escritora de romances eróticos, que enfrentam problemas comuns como dificuldades no relacionamento amoroso, crises profissionais, dentre outros.

Enfim, autoras não brancas que apresentam qualidade literária inquestionável são muitas e, como vimos, mesmo premiações do norte global têm tido que



reverenciá-las. Contudo, neste capítulo, nos concentramos em Chimamanda Adichie, autora de *A Contagem dos Sonhos*, texto aqui sob estudo.

Cada vez mais, Chimamanda tem dispensado apresentações. Nascida em 1977, em Enugu, na Nigéria, ela é autora dos romances *Hibisco roxo* (2003), *Meio sol amarelo* (2006), esse adaptado para o cinema, e *Americanah* (2013), sendo *A Contagem de sonhos* (2025) o mais recente. Ela também escreveu uma coleção de contos, *No seu Pescoço* (2009), sendo que todas as suas obras foram recebidas muito bem pelo público e pela crítica, tendo sido premiadas e elencadas entre os melhores livros do ano em diferentes jornais e revistas de renome e publicados em mais de 50 idiomas. Importante ressaltar também que a autora conta, entre suas publicações, com o livro infantil *O lenço de cetim da mamãe* (2024), mostrando sua versatilidade na escrita de diferentes gêneros e para públicos diversos.

Além de escritora, Chimamanda é uma ativista e é também por isso que dissemos que tem se tornado desnecessário apresentá-la. Nesse âmbito, ela fez palestras como “O perigo da história única” (2009), aqui já mencionado, “Sejam todos feministas” (2012) e ambas se tornaram livros. Ela escreveu ainda obras de não ficção como *Para educar crianças feministas* (2017) e *Notas sobre o luto* (2020).

A Contagem dos sonhos, lançado simultaneamente no Brasil, nos Estados Unidos, no Canadá e na Inglaterra em março de 2025, e que tem como título original *Dream count*, traz a história de quatro mulheres: Chiamaka, Zikora, Kadiatou e Omelogor. Todas são nigerianas com exceção de Kadiatou, que é da Guiné. Como sujeitos fragmentados que são, assim também se apresenta a narrativa, com a forma tematizando o conteúdo, de modo que não sabemos toda a história de cada personagem, que acaba por ficar com lacunas. Ainda, como uma obra pós-moderna, não temos uma exposição cronológica dos fatos que, a princípio, parecem estanques e delimitados a cada capítulo e personagem, mas que se entrelaçam no decorrer do texto.

Os capítulos são intitulados com seus nomes na ordem colocada acima e, ao fim, mais um capítulo chamado “Chiamaka” encerra o romance. As quatro mulheres são todas negras e provindas do continente africano, mas as amigas Chiamaka e Zikora moram nos Estados Unidos, enquanto Omelogor, prima de



Chiamaka, vive em Abuja, capital da Nigéria, ainda que tenha passado um tempo naquele país. A história de Kadiatou inicia na Guiné e “se encerra” nos Estados Unidos, para onde se muda a certa altura de sua vida. É à análise dessa personagem que este capítulo se dedica.

Kadiatou e sua pequena “Contagem dos Sonhos”

Kadiatou é a terceira personagem a aparecer em *A Contagem dos Sonhos*. Ela é mencionada nos capítulos antecessores – “Chiamaka” e “Zikora” – por ser uma espécie de diarista da primeira, mas sua história só é apresentada de fato ao leitor posteriormente.

O capítulo inicia quando Kadiatou é ainda criança e se encerra já em sua vida adulta, sendo essa parte do livro uma espécie de *bildungsroman*. A menina, ainda pequena, é uma das filhas mais novas de uma grande família que vive na Guiné, na África. Toda sua trajetória, como veremos a seguir, é marcada pela opressão ora da família, ora do marido, ora dos patrões e culmina na opressão da sociedade e do próprio sistema jurídico. Essa é uma jornada bastante representativa de mulheres negras, especialmente as imigrantes da África, e é por essa razão que este estudo se justifica. A própria autora da obra, no posfácio do livro, afirma que sua inspiração para essa personagem foi uma pessoa real: Nafitassou Diallo, uma imigrante guineense que virou camareira de um hotel de luxo, e que em maio de 2011 acusou um hóspede - Dominique Strauss-Kahn, diretor do Fundo Monetário Internacional - de agressão sexual, que não foi condenado. Resta, então, evidente, tanto na observação da sociedade como nas literaturas de denúncia, como é o caso da obra de Adichie, como a vida da mulher negra já se inicia com a certeza de obstáculos que se interpõem tanto sobre seu corpo como sobre sua mente, desconstituindo por completo a identidade desse sujeito.

Apesar de ter uma vida pobre e com dificuldades, Kadiatou era feliz em sua infância: brincava com amigos, irmãos e primos, ouvia contação de histórias que sempre começava com cantoria e acabava em risadas. Porém, ainda cedo perde seu pai que trabalhava minerando ouro. Entretanto, Kadiatou tinha o aca-lento de sua irmã mais velha, Binta, a qual amava e admirava profundamente, por essa ser corajosa e inteligente: “Binta nasceu sonhadora, sempre falando de



outros lugares, outros mundos, onde meninas iam à escola e a água saía limpa e abundante da torneira. Andava com passos rápidos, como se tentasse conter uma fome enorme, ansiosa por se libertar” (Adichie, 2025, p. 223).

Com a morte do pai, seu tio mais velho, Bappa Moussa, passou a ser responsável pela família, tomando a posição de superioridade, garantida pela estrutura patriarcal, sobre aquelas mulheres. Logo após a morte do irmão, queria que todos deixassem a aldeia e fossem morar em sua fazenda pois, segundo ele, se ali permanecessem passariam fome.

Binta, no entanto, disse à Kadiatou que o tio mentia, que só queria mais gente para trabalhar. Desse modo, Binta é a primeira a despertar em Kadiatou uma certa ousadia, que a permitia até a começar a contar seus sonhos:

Binta disse para Kadiatou: “Vamos subir nesta árvore”.
“Mas meninas não sobem em árvores.
E se alguém contar?” “Ninguém vai contar.”
“A gente vai cair”, falou Kadiatou.
“E vamos levantar”, disse Binta (Adichie, 2025, p. 228).

Entretanto, a constituição daquela sociedade pouco mudava, mesmo com a liberdade e intrepidez de Binta e os primeiros passos de Kadiatou nesse sentido: “[...] os meninos brincavam na parte rasa enquanto [Kadiatou] lavava roupas no rio” (Adichie, 2025, p. 230). Vemos, portanto, o jugo a que eram submetidas aquelas meninas e para Kadiatou isso era ainda mais opressor, pois, ao olhar para a irmã, pensava que “Havia um osso que trazia coragem, e Kadiatou acreditava ter nascido sem ele, ou, mesmo que o tivesse, seu osso era fraco, macio e mastigável como cartilagem” (Adichie, 2025, p. 239). Dessa forma, a vida da personagem permanece se desenvolvendo para a formação de uma mulher que estaria pronta para servir e, portanto, para o casamento. Para tanto, a ela são ensinadas as tarefas domésticas e, finalmente, junto com Binta, é levada para ser “cortada”, ou seja, ambas têm seus clitoris extirpados. Nessa ocasião, a irmã acusou a mãe de perversa, a chamou de desgraçada, mas Kadiatou simplesmente aceitou e “[...] sonhava em se casar com seu primo Tamsir, ter sete filhos e vender iogurte, então ela espera ansiosamente pela menstruação” (Adichie, 2025, p. 233). Novamente, vemos como a vida da personagem vai sendo cada vez mais



reduzida: suas possibilidades, desejos, sonhos e, sendo conformada (no sentido de tomar a forma) com aquela estrutura, ela simplesmente cede.

Tamsir era o primo prometido em casamento, mas Binta lhe disse que Amadou, seu amigo, a queria, então Kadiatou passou a se interessar por ele. Amadou era sonhador como Binta e prometia que iria para os Estados Unidos e depois viria buscá-la. Amadou foi, de fato, para aquele país e manteve sua promessa. No entanto, o casamento com Tamsir era algo certo, já determinado pelo tio, de novo, Kadiatou não tinha escolha. Contudo, estando também submetida à vontade de outro homem, agora seu futuro marido, ele, sem sofrer qualquer repressão, se comprometeu com outra moça. Assim, o tio toma o protagonismo da vida de Kadiatou e escolhe outro pretendente para a sobrinha: Saidou, esse bem mais velho.

“Ele é seu marido”, disse Bappa Moussa a Kadiatou. Você está vendo como as coisas estão difíceis. Ele vai nos ajudar”, o tio o disse pensando no dote, ou seja, nele, nunca na vida pela qual era responsável. Mas Kadiatou se opôs: “Não quero desobedecer ao senhor, Bappa Moussa, mas não vou me casar com um homem que trabalha numa mina” (Adichie, 2025, p. 249). Ela apenas temia que o marido tivesse o mesmo fim do pai.

Nessa ocasião, Binta já havia falecido durante uma cirurgia feita porque sentia muitas dores durante o período menstrual e que o tio só permitiu porque lhe foi prometido que assim ela poderia ter filhos. Essa perda afetou muito Kadiatou. Ela, que vinha desenvolvendo certa resistência com o apoio da irmã, acaba por sucumbir e aceitar o casamento e a mudança para outra cidade:

Mas o que ela tinha a perder? Caso se casasse com Saidou e ele morresse num desabamento, que fosse. Binta estava morta. Amadou estava nos Estados Unidos, o que era o mesmo que estar perdido. Era melhor ela se casar logo com Saidou, que era muito mais velho [...] (Adichie, 2025, p. 250).

Já na cidade mineradora foi extremamente difícil sua adaptação devido ao pó e ao barulho de caminhões o tempo todo. Além disso, Kadiatou sentia muita falta de casa e ficou conhecida como “A esposa caipira de Saidou” (Adichie, 2025, p. 255) por não saber falar francês, o idioma do colonizador. O relacionamento conjugal também a fazia sofrer: agora o marido tomava o lugar



do tio e assim vemos como há apenas a troca do opressor, mantendo-a sempre vítima. No começo, ele a tratava razoavelmente bem, suas críticas eram veladas, mas Saidou bebia e a forçava a ter relações sexuais.

Soube que estava grávida quando teve um aborto espontâneo e seu marido a acusou de ser a culpada pela perda. Logo engravidou novamente, deu à luz um menino, que morreu horas após seu nascimento. Desse modo, em um momento de extrema vulnerabilidade, quando se torna mãe e perde os filhos, o que recebe é mais violência. É uma trajetória marcada por sofrimento.

Durante sua terceira gestação, Saidou morreu por ter “tocado em algo ou pisado em algo” (Adichie, 2025, p. 260) na mina onde trabalhava, mas seus irmãos, que agora tomavam o lugar do marido, acusaram Kadiatou de tê-lo envenenado. Percebemos facilmente como a tutela da personagem apenas passa de mão em mão e todos com interesse próprio fazendo uso de estratégias abusivas de controle.

Kadiatou, diante dessa sequência de violência, faz valer sua “cartilagem de coragem”: não contou a ninguém que estava grávida e foi morar com sua tia em Conacri, capital da Guiné. Ali nasceu Binta e Kadiatou ganhava a vida trabalhando primeiramente em uma residência, a qual abandonou depois que, quando sozinha na casa, “Alguém no governo os tinha mandado matar o patrão e, como ele não estava, o que iam fazer com ela? ”. Ao que um deles respondeu: “Ela é só a empregada. De que adianta interrogar? Deixa ela aí” (Adichie, 2025, p. 265). Kadiatou, agora sem um homem propriamente dito que seria “responsável” por ela, continuava oprimida pela sociedade patriarcal, além disso, “Ela era viúva, e uma viúva emanava um aroma de disponibilidade indefesa” (Adichie, 2025, p. 265).

Quando sua filha havia crescido um pouco, “enviou um recado para a família de Saidou, dizendo que levaria o bebê em breve [...]. A raiva era visível nos recados de resposta. [...] Kadiatou *nunca ergueu a voz nem os olhos, o que seria um desrespeito*” (Adichie, 2025, p. 262, grifos nossos). Agora a família do marido havia espalhado o boato que “[...] a bebê não era filha de Saidou, ou já teria sido trazida para eles” (Adichie, 2025, p. 262). Interessante notar como seria um desrespeito por parte de Kadiatou “erguer os olhos ou a voz”, mas não era um desrespeito fazer uma acusação leviana à mãe da criança. É inegável como as



mulheres ficam à mercê da força e “justiça” masculina, o que vai se confirmando cada vez mais na vida de Kadiatou:

[...] manifestações específicas da violência contra a mulher se situam em um espectro mais amplo de violência produzida socialmente, que inclui violações sistemáticas orquestradas contra os direitos econômicos e políticos femininos. Como tem ocorrido ao longo da história, essas agressões afetam mais gravemente as mulheres de minorias étnicas e suas irmãs brancas da classe trabalhadora (Davis, 2017, p. 42).

Neste contexto, comporta mencionar a expressão “violência simbólica” adotada por Pierre Bourdieu (2023, p. 12), compreendida como “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. As marcas textuais acima evidenciam a presença da violência simbólica vivenciada pela personagem em destaque.

Depois, “Kadiatou trabalhava como garçoneiro no restaurante à beira da praia, suportando olhares obscenos, sabendo que eles a viam como uma oportunidade [...]” (Adichie, 2025, p. 265). Vemos, assim, que o ataque à vida da personagem acontece de forma reiterada, ela nunca se sente segura. Ali aprendeu a cobrir o cabelo, não sorrir para não ser mal interpretada e sonhar apenas com “[...] coisas atingíveis” (Adichie, 2025, p. 267).

“Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nessa sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada ocupacional, mas nosso status social geral é menor do que o de qualquer outro grupo” (hooks, 1984, p. 14)¹⁴, mas não podemos deixar de notar como a diferença de classe é determinante. As demais personagens do livro, Chiamaka, Zikora e Omelogor, também são africanas negras e sofrem preconceito. No entanto, elas são ricas e Kadiatou funciona como um contraste, mostrando como ela tinha uma “pequena contagem de sonhos”, pensando somente em “coisas atingíveis”, enquanto as demais podem contemplar mais possibilidades.

14* Todas as traduções foram feitas pelas autoras.

As a group, black women are in an unusual position in this society, for not only are we collectively at the bottom of the occupational ladder, but our overall social status is lower than that of any other group.



Acentuando o problema financeiro, logo um incidente faz com que deixe o emprego no restaurante: François, o proprietário e, portanto, chefe de Kadiatou,

[...] andou em sua direção [...] a empurrou contra a mesa dizendo ‘Só um pouquinho, seja boazinha comigo’. [...] ‘Não senhor, não senhor, disse Kadiatou. Assim não, quis acrescentar. [...] O choque do enorme peso alheio sobre ela. [...] Quando François terminou, depois de um ou dois minutos, ele a encarou. [...] com a boca retorcida de *nojo* disse ‘Cubra-se’. [...] Aquele homem grande a olhou de cima, com uma *repugnância* tão palpável que fez o ar ficar rançoso. Ela ouviu o ódio em sua voz. [...] ‘Cubra-se’, repetiu, num tom *ameaçador* (Adichie, 2025, p. 267, grifos nossos).

“[...] há ampla documentação de que, enquanto empregadas domésticas e lavadeiras, as mulheres negras foram vítimas de repetidas agressões sexuais cometidas pelos homens brancos [...]” (Davis, 2017, p. 48). Mas além de ser estuprada, foi ainda diminuída, como se ele se arrependesse do ato, por sentir nojo dela. Por isso, Kadiatou “[...] se sentiu envolvida pela vergonha, uma *vergonha forçada aos inocentes, incandescente de injustiça*. Ela não fez nada de errado, era ela quem tinha sido machucada, e, no entanto, sentia a vergonha como uma *ruptura intensa de sua ordem interna*” (Adichie, 2025, p. 268, grifos nossos). Tal opressão e objetificação, vai repetidamente destruindo a personagem, sua auto concepção como sujeito, como indivíduo, se rompe cada vez mais e faz com que se isole: “Kadiatou, então, decidiu que chegaria ao fim de seus dias com aquela vergonha enterrada. Ninguém jamais saberia” (Adichie, 2025, p. 269).

Mas logo um pequeno sonho parece emergir para Kadiatou: “Amadou apareceu sorrindo [...], assim mesmo, depois de todos aqueles anos” (Adichie, 2025, p. 269). Ele tinha vindo buscar Kadiatou e sua filha Binta para levá-las aos Estados Unidos e “[...] Kadiatou começou a sentir o sonho na língua” (Adichie, 2025, p. 271). No entanto, para que isso fosse possível, ela tinha que pedir asilo. Então, teve que ensaiar e decorar textos se expondo na embaixada. Amadou a instruiu a falar sobre a mutilação genital, deu-lhe uma fita cassete para que ela ouvisse e decorasse e inventasse que tinha sido estuprada. Isso afetou Kadiatou sobremaneira porque trazia à tona uma vergonha, um segredo.

Já nos Estados Unidos, a personagem fica à mercê de outro homem – Amadou. Ainda perdida com o contraste entre Conacri e Nova York, ele a coloca



para morar com seu tio, dizendo que seria o mais honrado porque eles ainda não eram casados, embora tivesse prometido que se casaria com ela assim que chegasse no outro país. A verdade é que Amadou tinha outras mulheres, um filho, além de negócios escusos. Kadiatou passa, assim, à tutela de outro homem: Elhadji Ibrahima, tio de Amadou.

Vemos, desse modo, que as mulheres acabam por passar de uma submissão para outra. Mesmo que dependentes de homens negros, também objetificados, mulheres negras sofrem uma dupla opressão – de raça e gênero – além da de classe, como mencionamos acima. Isso é flagrante pois as classes baixas são compostas, em sua maioria, de negros, especialmente de mulheres negras. É a conhecida feminilização e racialização da pobreza.

As políticas de desenvolvimento não afetam os dois grupos de mulheres da mesma maneira. As práticas que caracterizam o status e os papéis das mulheres variam de acordo com a classe. As mulheres são constituídas como mulheres através da complexa interação entre classe, cultura, religião e outras instituições e estruturas ideológicas. Elas não são “mulheres” - um grupo coerente - unicamente com base em um sistema ou política econômica particular. Tais comparações culturais redutivas resultam na *colonização* dos conflitos e contradições que caracterizam as mulheres de diferentes classes sociais e culturas (Mohanty, 1986, p. 344, grifo nosso)¹⁵.

Ainda assim, para Kadiatou, aquilo era um sonho: sentia que estava dando uma boa vida a Binta, começando um mundo novo. É importante sublinhar como a realização para essas mulheres é apenas o básico: uma existência digna. Dessa forma, delas é roubado o direito de percorrer outros caminhos, de ter escolhas.

A dependência de Amadou e seu tio estavam fortemente ligados à comunicação, uma vez que Kadiatou não falava inglês, o que tornava difícil encontrar emprego etc. Tal subordinação forçada a deixava totalmente vulnerável. “Ele [Amadou] levou Kadiatou ao banco para abrir uma conta e disse que precisava

¹⁵ Development policies do not affect both groups of women in the same way. Practices which characterize women’s status and roles vary according to class. Women are constituted as women through the complex interaction between class, culture, religion and other ideological institutions and frameworks. They are not ‘women’ – a coherent group – solely on the basis of a particular economic system or policy. Such reductive cross-cultural comparisons result in the *colonization* of the conflicts and contradictions which characterize women of different social classes and cultures.



guardar algum dinheiro na conta dela, explicando algo sobre impostos que ela não entendeu nem precisou entender” (Adichie, 2025, p. 280). Quando descobre as mentiras de Amadou, Kadiatou encontra um trabalho em Washington, como camareira de hotel, e se muda para lá e “[...] viu, se desdobrando devagar, os primeiros frágeis brotos da própria autonomia” (Adichie, 2025, p. 284).

Novamente a personagem “começa a sentir o sonho”, mas reiteradas vezes ele não se concretiza. Como dissemos, sua agência é roubada, minando o desenvolver de Kadiatou como uma pessoa engendrada em um ser completo. Senão vejamos: em Washington e no hotel ela tem sua competência e comprometimento atestados por colegas e chefes - “[...] ela ganharia o prêmio de melhor funcionária na festa de Natal [...]” (Adichie, 2025, p. 288). É também nesse mesmo momento que conhece Chiamaka, que pede para que Kadiatou trabalhe para ela quando estiver de folga do hotel. “Kadiatou nunca tinha se sentido tão lisonjeada, imagine ser considerada uma pessoa que sabia ler” (Adichie, 2025, p. 286). Ela de fato não sabia, mas Chiamaka pensou que sim, e isso foi suficiente para Kadiatou ficar feliz. Ressaltamos a pequenez dos desejos da personagem, que sonhava “apenas com coisas atingíveis”. Tais coisas, no entanto, eram apenas direitos legalmente garantidos a ela.

Essa discrepância não aparece somente em comparação com as outras personagens, mas também nos relatos das exigências dos hóspedes do hotel: a mulher que reclamou que as flores de cortesia estavam murchas, o gerente que tinha que acompanhar os hóspedes, “[...] como se eles não conseguissem subir de elevador sozinhos” (Adichie, 2025, p. 288), um homem que destruiu o quarto, mas “Os pretos ricos não fazem isso, [...] só os brancos ricos” (Adichie, 2025, p. 288), e assim por diante.

O leitor então acredita que Kadiatou está se tornando sujeito novamente: “Muitas vezes quando estava cozinhando, ou arrumando um quarto, ou conversando com Binta, ela parava para pensar que aquela era sua vida, era mesmo sua vida, uma vida de coisas estáveis, enfeitada por pequenos prazeres” (Adichie, 2025, p. 296). Entretanto, é no hotel onde trabalha que o clímax de sua objetificação acontece: Kadiatou é estuprada por um hóspede francês. Ele estava em uma das maiores suítes do hotel e quando ela entrou no quarto, “[...] ‘Por favor, pare, por favor, senhor. O homem a empurrou na direção da cama e a jogou ali [...] subiu com força seu vestido [...]. *Ela empurrou o homem, mas não com muita*



força – *ele era um hóspede VIP, ela não podia perder aquele emprego [...]*” (Adichie, 2025, p. 306, grifos nossos).

O estupro tem relação direta com todas as estruturas de poder existentes em determinada sociedade. Essa relação não é simples, mecânica, mas envolve construções complexas que refletem a interligação da opressão de raça, gênero e classe característica da sociedade (Davis, 2017, p. 49).

Tal relação é estampada nos dois estupros feitos por dois franceses, nativos do país que colonizou a Guiné. Apesar de tentar se defender, tanto falando quanto fisicamente, Kadiatou não consegue se livrar e ela “[...] entendeu, naquele momento, que o homem não a considerava um ser humano como ele. *Ela era uma coisa, uma coisa a ser possuída, invadida e descartada [...]*” (Adichie, 2025, p. 307, grifos nossos). Daí dizermos do clímax de sua objetificação, porque é nesse instante que Kadiatou se reconhece como coisa, é aqui que percebe sua completa reificação.

Então o homem apareceu, de paletó e sapatos engraxados, puxando uma mala de mão preta. Aquilo a chocou, a rapidez com que ele se vestiu, *o quão pouco afetado estava pelo que tinha acabado de fazer. Ele a viu parada ali e a olhou sem expressão, a olhou sem ver, e entrou no elevador* (Adichie, 2025, p. 307, grifos nossos).

Dessa vez, o choque não era apenas pelo estupro. Vemos claramente o quão abalada ela fica também pelo reconhecimento de si como coisa, objeto: “Seu estômago estava se revirando. Será que aquilo tinha mesmo acontecido?” (Adichie, 2025, p. 307). A sensação foi tão avassaladora, que não conseguiu, como da outra vez, esconder o que havia acontecido: “Kadiatou quis assentir e dizer que estava tudo bem, mas foi tomada pela sensação líquida de perda de controle” (Adichie, 2025, p. 308).

O que acontece depois é o puro horror: tudo se segue à sua revelia, alguém chama o gerente, outro a polícia e avisa que “Uma camareira nossa foi agredida por um dos nossos hóspedes *importantes*” (Adichie, 2025, p. 312, grifo nosso), Kadiatou é encaminhada ao hospital onde passa por um exame invasivo, suas partes íntimas são fotografadas, mas nada lhe foi adequadamente explicado por falta de um/a intérprete apropriado, o que ocorre também nas audiências que se



seguem. Pedem que ela repita a história incontáveis vezes, a mistura de línguas a confunde e ainda sente que revive o momento do estupro a cada pergunta; mais tarde precisa passar pela reconstituição do crime, tudo sem entender muito bem o que está acontecendo.

Nessa passagem, a autora denuncia outra prática muito comum por parte do Estado em relação às vítimas de violência sexual. Além de demonstrar o despreparo por parte das instituições para a abordagem da vítima, sublinha também o ato de revitimização, ou seja, ao se exigir que a personagem, por incontáveis vezes, explique todas as fases da violência vivenciada, acaba expondo essa vítima à dupla violência. Pesquisas brasileiras demonstram que “em 44,8% dos casos a mulher não se lembra da quantidade de vezes em que essa agressão mais grave aconteceu” (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 38). Portanto, se ela não se lembra da quantidade de vezes que foi violentada, lembrará muito menos dos detalhes da barbárie a que foi submetida. Os resultados da pesquisa explicam este fato:

a primeira delas estaria relacionada ao impacto do trauma na memória. Estudos da psicologia têm mostrado que vivências violentas podem afetar a capacidade da vítima de recordar detalhes específicos [...], seja como um mecanismo de defesa da mente para minimizar o sofrimento, seja porque a violência gera um estado de estresse contínuo que pode dificultar a organização cronológica dos eventos (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 38).

Além de ter que reviver a violência, o fato denunciado pela autora é agravado pela barreira da língua, já que essa é o principal meio de comunicação entre os seres humanos. Embora a obra em análise, mesmo que ficcional, narre o contexto de violência e objetificação da mulher negra na própria África e nos Estados Unidos, no Brasil não é diferente. Também aqui tem-se o racismo, sexismo e classismo, sistemas sociais que moldam identidades e posições na sociedade e, como tais, conformam subjetividades e hierarquizam indivíduos socialmente. Kadiatou representa e denuncia a condição de maior vulnerabilidade das mulheres negras, pobres, submissas, vítimas de violências física, psicológica, sexual e institucional, que perpassam suas vidas desde a infância, conforme denunciado no *corpus* em análise.



Os crimes sexuais, dos quais a personagem foi vítima, sempre existiram nas sociedades, sobretudo nos tempos da colonização e da escravidão. No Brasil, a legislação os denominava como “crimes contra os costumes”, somente em 2009, por meio da Lei 12.015, foram substituídos por “crimes contra a dignidade sexual”. Ou seja, o Estado não reconhecia tais violações como maléficas às vítimas, mas como transgressões aos costumes e à moral da sociedade.

No entanto, vive-se um paradoxo, porque a evolução na legislação não rompe com os estigmas sociais, pois ainda se mantém um cenário de revitimização. Apesar das mudanças na legislação, ainda persistem situações em que o próprio Estado contribui para a perpetuação do machismo estrutural e da cultura do estupro¹⁶ por meio de decisões judiciais. Não raro, juízes fundamentam suas decisões baseados em estereótipos, levando em consideração o local onde a vítima estava, roupas, comportamentos, histórico de vida. Isso é agravado quando se trata de mulheres negras, que são vistas como inferiores, sexualizadas, vítimas de estereótipos racistas construídos ao longo da história e, com isso, não recebem a mesma atenção do Estado que é dispensada às mulheres brancas.

A advogada Leila Linhares, integrante da Comissão da Organização dos Estados Americanos (OEA), explica que “O corpo da negra de pele clara é sexualizado, e o da negra de pele escura é tratado como selvagem. As mulheres escravizadas, negras e indígenas, foram objetos de ações sexuais predatórias. [...] Mulheres deixaram de ser propriedade de um senhor para ser de vários” (Menezes, 2019).

A seguir, apresentam-se dois julgamentos em que os réus foram condenados pelo juiz de primeira instância e, ao recorrerem, tiveram seus recursos providos, vale dizer, foram absolvidos em grau recursal sob a fundamentação de falta de provas do ato delituoso.

[...] Esta Corte já se manifestou, em reiterados julgados, que, nos crimes sexuais, normalmente cometidos às escondidas, a palavra da vítima se reveste de especial relevância. Entretanto, é sempre necessário que tais declarações encontrem respaldo nas demais evidências amealhadas no curso da persecução criminal. *Neste caso, com a devida vênia, verifico que o depoimento da vítima*

¹⁶Expressão que remete a um ambiente que banaliza, legitima e justifica a violência contra as mulheres (Agência Patrícia Galvão).



não foi corroborado pelos outros elementos de prova (Brasil, grifo nosso).

[...]. Não restando comprovado nos autos que o apelante constrangeu a vítima a ter conjunção carnal mediante grave ameaça, de modo a consumir o delito de estupro, a absolvição é medida que se impõe, em homenagem ao *princípio do in dubio pro reo* (Minas Gerais, grifo nosso).

Percebemos nas duas decisões acima que os tribunais absolveram os réus com base na falta de provas, em virtude do *in dubio pro reo*, ou seja, na dúvida, absolve-se o réu; princípio fundamental do direito penal e processual penal brasileiros, derivado da presunção de inocência, prevista no art. 5º, inc. LVII da Constituição Federal. Ocorre que é indiscutível a dificuldade de produção de prova, sobretudo a testemunhal, quando se trata de crimes sexuais, já que o cenário em que tais crimes são cometidos impossibilitam a presença de testemunhas. No caso da personagem Kadiatou, nos dois episódios de estupro, os criminosos premeditaram seus atos, de modo que ocorressem em locais fechados e na certeza de que não seriam surpreendidos por terceiros. No primeiro, “François passou no restaurante quando Kadiatou estava fechando a despensa, onde havia engradados de refrigerante empilhados. [...] Ele entrou na despensa. [...] o cômodo era abafado [...]. Ele a empurrou contra a mesa, dizendo ‘Só um pouquinho, só um pouquinho, seja boazinha comigo’” (Adichie, 2025, p. 198). Já no segundo, a personagem foi estuprada por um hóspede no quarto do hotel em que ela trabalhava como camareira: “Por favor, senhor, não. Por favor, pare, por favor, senhor. O homem a empurrou na direção da cama e a jogou ali, fazendo-a sentar. [...] Senhor, por favor. Pare. Minha supervisora está aí fora, disse ela. *Não tem ninguém lá fora, declarou o homem*” (Adichie, 2025, p. 226, grifos nossos).

Assim, na quase totalidade dos crimes sexuais apenas a palavra da vítima é aproveitada como elemento de prova. Não se trata de desconsiderar a necessidade da produção de prova, “mas talvez repensar a forma como ela é coletada e valorizada no processo penal [...] para que, em nome da produção de prova, não se perca a garantia de proteger os direitos das mulheres vítimas de violência” (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 44). Mas, no caso de Kadiatou, o primeiro estupro nem foi denunciado: “Kadiatou, então, decidiu que chegaria ao fim de seus dias com aquela vergonha enterrada. Ninguém jamais saberia”



(Adichie, 2025, p. 199). Pesquisas no Brasil denunciam que essa atitude é muito comum entre as vítimas de violência sexual:

Em mais um ano, a principal ‘atitude’ em relação à agressão mais grave sofrida é, na verdade, não fazer nada (47,4%). Esse é um padrão que se repete deste (sic) a primeira edição desta pesquisa, em (2017), e que sugere a persistência de barreiras estruturais, emocionais e institucionais que dificultam a busca por apoio de proteção (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 41).

O sentimento de vergonha de Kadiatou coaduna com as pesquisas apresentadas:

A vergonha de ser vista como ‘vítima’, ou o temor de que a violência seja minimizada dentro dos órgãos oficiais pode levar a mulher a hesitar em formalizar a denúncia ou a buscar ajuda em serviços públicos. O medo de julgamento ou de ser responsabilizada pela violência que sofreu também pode influenciar essa decisão (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 42).

Além dos problemas jurídicos apresentados, há ainda a sensacionalização do caso. Supostos jornalistas aparecem “[...] *esmurrando* a sua porta, *exigindo* que ela os deixasse entrar” (Adichie, 2025, p. 328, grifos nossos) com câmeras e microfones em punho; seu telefone recebe várias ligações de números desconhecidos; seus parentes telefonam perguntado se era aquilo mesmo que tinha acontecido, dizendo que ela era muito ambiciosa; repórteres vão à sua casa na Guiné, querendo informações dadas por sua mãe já idosa; policiais também foram à sua casa e a retiraram de lá sob um pano, para que não fosse fotografada: “Um pano branco, igual àquele que se usava no país dela para enrolar cadáveres antes de enterrá-los” (Adichie, 2025, p. 331). É a morte metafórica da personagem. “É, de fato, muito mais fácil descartar ou eliminar a pretexto da diferença (destruir o outro em nossas mentes, em nosso mundo) do que viver destemidamente com e dentro da(s) diferença(s)” (Minh-ha, 1989, p. 50)¹⁷. E, “É somente entendendo as contradições inerentes à localização das mulheres dentro de várias estruturas que uma ação política e desafios efetivos podem ser inventados” (Mohanty, 1986, p. 346).

¹⁷It is, indeed, much easier to dismiss or eliminate on the pretext of difference (destroy the other in our minds, in our world) than to live fearlessly with and within difference(s).



O mais curioso é sua reação, ela pensa que “está causando problemas demais, [...] só precisa tomar um Tylenol [...]. Ela não pode perder aquele emprego” (Adichie, 2025, p. 310). Durante todo o processo, Kadiatou só pensa em como se manter empregada: fica aflita na dúvida se deve ir ao sindicato, falar com o chefe e/ou apenas aparecer no trabalho no dia seguinte. É chocante como o estupro fica em segundo plano para ela. Isso mostra como Kadiatou realmente não se reconhece como uma pessoa, um sujeito de direitos, mas como uma função, presa como na história Kafkaniana.

Ainda na pesquisa citada anteriormente, o drama de Kadiatou se prova verdadeiro na vida real, uma vez que ela conclui que há outros motivos determinantes para que as vítimas não procurem os órgãos oficiais em busca da punição do agressor: “não queria envolver a polícia e não acreditava que a polícia pudesse oferecer solução para o problema (cada um com 14,0%), medo de represálias (13,9%), não era importante (13,7%)” (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 44). Esse último argumento chamou a atenção dos pesquisadores, pois as vítimas não consideraram importante a violência sofrida para acionar os órgãos oficiais, “o que remete ao argumento da naturalização da violência [...]” (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025, p. 44). No caso de Kadiatou, recai sobre ela não apenas o mesmo peso que sente Gregor Samsa por perder sua função, mas também a carga da cor e do gênero: “Sua vida antiga tinha acabado, a vida cuidadosa que havia construído para si e Binta, o futuro com Amadou; suas certezas, todas haviam se esvaído” (Adichie, 2025, p. 332).

Quanto a ele, quando Amadou soube do acontecido, ficou triste, mas depois quase comemorou porque “[...] o hóspede era rico, que ia ter que pagar, ia ter que dar milhões para ela [...] a voz mais alta quando falou ‘milhões’” (Adichie, 2025, p. 332), o que mostra como a submissão de uma mulher pode descer a níveis impensados.

Mesmo com seu caráter atestado e com a ajuda de Chiamaka e Zikora, Kadiatou passa de vítima a algoz: ela recebe cartas que a ameaçam de morte, afirmando que tinha destruído a vida de um homem bom; sua foto aparece na televisão e é retratada como uma mulher ardilosa, que enganou o hóspede para depois fazer chantagem (uma das fotos vem legendada com a palavra ‘prostituta’) como uma imigrante ilegal que trazia problemas. Amadou estava preso porque fora pego com uma pequena quantidade de maconha, e a imprensa mos-



trava isso e dizia que ela tinha se envolvido com o crime, uma vez que recebera dinheiro dele.

Kadiatou foi incansavelmente questionada sobre isso e principalmente sobre seu pedido de asilo, sendo interrogada várias vezes por essa razão de forma que os investigadores a confundiam e praticamente conduziam suas respostas. Quando Kadiatou falava eles a pressionavam perguntando se tinha mesmo certeza daquilo, colocando sua credibilidade em xeque. Ela conseqüentemente fica desorientada, ainda mais com a dificuldade do idioma, e quando fala mistura o que ouvia na fita com o texto a ser decorado com o estupro do patrão no restaurante com aquele recém ocorrido. Por fim, ouve o investigador dizer que ela é uma vigarista, palavra que nem conhecia e precisou perguntar para a filha o significado. É interessante notar ainda como a justiça é retorcida por homens brancos: a investigação passa rapidamente do crime do francês para sua entrada no país e para o crime do ex-companheiro (que nada tem a ver com ela ou com o caso).

Kadiatou via seu nome “na boca de estranhos, eles cortando sua história em pedaços com uma faca [...]” (Adichie, 2025, p. 348). Então o capítulo se encerra e o leitor não recebe a catarse esperada. Não a recebe porque Chimamanda escolhe fazer uma representação da Verdade. Há alguma menção ao caso na parte que se segue, intitulada “Omelogor”, quando essa recebe notícias pela prima, mas nada fica realmente claro. O leitor não sabe como termina o julgamento e a autora mostra uma vida fragmentada – sem final – mas deixa uma pista:

Aquilo não acabaria nunca; ela não via como aquilo acabaria um dia. Ela nunca limparia aquela mácula. Sua vida jamais seria a mesma. Como ela iria se reerguer, a partir de que ponto, como arrumaria um emprego se agora era uma prostituta aos olhos do mundo? [...] ela estava sozinha, se sentia sozinha [...] (Adichie, 2025, p. 351).

Depois de tudo, Kadiatou ainda se preocupava sobre como arrumaria um emprego. De fato, não sabemos como acaba a história de Kadiatou, mas sabemos como termina sua vida: desamparada, injustiçada e solitária, assim como a de Nafitassou Diallo e a de milhares de outras mulheres.



Considerações Finais

A história de Kadiatou faz pensar se a felicidade é mesmo possível para algumas mulheres. Apesar de buscarem seu lugar no mundo, de manterem uma resistência quase inacreditável apenas existindo, para elas parece não haver possibilidades. Binta, irmã da personagem principal é sonhadora, mas morre por essa razão. Depois, Kadiatou sonha com o primo Tamsir, depois com o retorno de Amadou, “sente o sonho na língua”. Sonhos simples, restritos às “coisas atingíveis”, mas que não se concretizam.

Não há esperanças, alternativas, não existe a oportunidade de pensar, de escolher. Para essas mulheres, não há perspectivas sobre o amor, sobre uma profissão, elas não podem ter dilemas: aceitam o que lhe dão, o que os que não tem nenhum pinga de misericórdia lhe permitem. Sua preocupação é sobreviver. Em meio a tudo que passa, Kadiatou quer apenas manter o emprego, cuidar da filha, ter uma vida razoável.

Razoável. Uma vida que não fuja à razão, à lógica. Pelo menos isso. Mas Kadiatou não consegue. Elas não conseguem. Sua existência está abaixo do que é entendido como coerente, plausível, possível, legítimo, justo. Chimamanda nos leva a pensar sobre quem é dono da justiça, nos fazer entender que o mundo jurídico pertence a alguém que não usa vendas como Têmis. Uma *mulher* que representa a imparcialidade, que ironia.

Às mulheres negras e pobres parece não restar nada. Quando não se tem nada, ainda se tem o direito de sonhar, ainda que seja uma pequena contagem de sonhos. Será?

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **A Contagem dos Sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

AGENCIA PATRÍCIA GALVÃO. **Dossiê violência contra as mulheres: violência sexual**. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/violencia-sexual/#revitimizacao-e-impunidade>. Acesso em 17 jul. 2025.



BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner, 22^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/stj/2108128572>. Acesso em: 17 jul. 2025.

DAVIS, A. **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DUARTE, Eduardo A. **Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica**. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabela R. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil**, 5^a ed. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2025/03/relatorio-visivel-e-invisivel-5ed-2025.pdf?v=13-03>. Acesso em 18 jul. 2025.

HOOKS, B. **Feminist Theory: from margin to center**. South end press: 1984.

MENEZES, Leilane. Biografia de um crime sem castigo. **Metrópoles**, 2019. Disponível em: <https://www.metrosoles.com/materias-especiais/estupro-no-brasil-99-dos-crimes-ficam-impunes-no-pais>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MINAS GERAIS. Tribunal de Justiça. Apelação Criminal. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/tj-mg/1986281916>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MINH-HA, T. **Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism**. Indiana University Press, Bloomington, 1989.

MOHANTY, C. **Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses**. 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/302821>. Acesso em: 17 jul. 2025.



CAPÍTULO V

SOFRIMENTO, LUTO E ESCRITA: A RESISTÊNCIA PELA PALAVRA EM *UM PREFÁCIO PARA OLÍVIA GUERRA*, DE LIANA FERRAZ

Andressa Oliva de Souza

[...] Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente [...].

(Aldir Blanc e João Bosco, 1979)

Considerações iniciais: A escrita potente de Liana Ferraz

Um prefácio para Olívia Guerra (2023) é o romance de estreia da escritora e atriz paulista Liana Ferraz (1982). Em 2024, foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria “Melhor romance de estreia de 2023”. Foi vencedora do 35º Prêmio Shell de Teatro, na categoria dramaturgia, com a peça “*Não fossem as sílabas do sábado*”, e indicada, ainda por esse trabalho, ao Prêmio da Associação Paulista de Críticos (APCA) em 2024. A peça é uma adaptação do romance homônimo de Mariana Salomão Carrara, que lhe rendeu o Prêmio São Paulo de Literatura em 2023. Liana Ferraz, que se define como artista da palavra e da voz, é também criadora do Grupo de Escrita Matinal¹⁸, que oferece práticas guiadas de escrita criativa, favorecendo esse espaço de troca e exercícios para quem já escreve profissionalmente, por hobby ou que deseja iniciar-se na escrita. A autora é também doutora em Artes Cênicas pela Unicamp e pós-doutora pela USP.

Assim como em seu livro de poemas *Sede de me beber inteira* (2022), Liana Ferraz traz à sua escrita o feminino em toda a sua complexidade, a amplitude

¹⁸ Mais informações sobre Grupo de Escrita Matinal de Liana Ferraz podem ser acessadas na página @escritamatinal ou na própria página da autora (@lianaferraz) no Instagram.



do ser mulher, da identidade, da autodescoberta. Com *Um prefácio para Olívia Guerra* (2023) não é diferente: luto, maternidade, amor, abandono e outros temas se expressam em um romance que une a força da narrativa à sensibilidade das temáticas tratadas. Ainda, a obra discute sobre o mercado editorial, arte e a dificuldade de acesso da mulher a esses espaços.

Para além da questão do feminino, a obra trata da própria condição humana: o sofrimento que transpassa de uma geração a outra, a família, o suicídio. Por isso, entendemos o romance de Liana Ferraz como uma expressiva representação do que é a literatura de autoria feminina contemporânea, em que as temáticas extrapolam a condição da mulher e seu modo de ser na sociedade. Como colocado por Zolin (2019),

Nessas primeiras décadas do século XXI, o pensamento feminista continua influenciando o conteúdo da literatura produzida por mulheres: as temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo feminino doméstico e no eu – sempre afetadas pelas relações hierarquizadas de gênero – que lhes marcaram a produção por várias décadas vão, aos poucos, abrindo espaço para outras, mais abrangentes, que dizem respeito não apenas às mulheres, mas à humanidade em geral. É como se a mulher escritora já se sentisse à vontade para falar de outras coisas (Zolin, 2019, p. 327).

Um prefácio para Olívia Guerra (2023) conta a história de Maristela, protagonista do romance e que, aos oito anos, viu a mãe, a desconhecida poeta Olívia Guerra saltar da varanda do apartamento onde moravam. Após a tragédia, Olívia Guerra passa a ser prestigiada, lida e consumida. O constante sucesso da mãe faz com que Maristela se depare com memórias e sentimentos que lhe causam sofrimento. Ao ser convidada por um editor para prefaciá-la uma coletânea de poemas da própria mãe, Maristela remonta a imagem da mãe sob sua perspectiva, não em um prefácio comum, mas um longo texto que traça da forma mais livre, honesta e sensível o retrato de sua mãe, em um texto que mescla cartas, trechos de diário e narrativa poética, integrando uma obra instigante e tão significativa em várias camadas, possibilitando vários vieses de análise. Buscaremos, neste breve trabalho, analisar a forma como a escrita representa, não só para Maristela, mas para sua falecida mãe, um ato de resistência pela palavra. A escrita, aqui, não representará só a denúncia e o desabafo, mas a própria recusa



ao silenciamento diante às agruras da existência, no sentido de superá-las e buscar sua própria identidade.

Resistência e literatura de autoria feminina

Falar em literatura de autoria feminina compreende, em si mesma, falar de resistência. Resistência à um sistema patriarcal (também resistente) que impediu mulheres, por muito tempo, de acessarem os espaços da produção e da crítica literária. Esse silêncio, artificialmente criado, foi tratado como natural em uma formação social que associou a imagem das mulheres ao silêncio. Ao não se falar de si, do outro, do mundo, da vida e de tudo que cerca a existência humana, apaga-se o sujeito. Por muito tempo, as mulheres foram apagadas e, ao apagá-las, apagava-se também as particularidades de sua escrita, omitia-se suas representações de identidade e memória, lançando-as em um abismo de esquecimento. Sendo descritas, sonhadas, idealizadas, porém não como autoras, as mulheres passaram por uma árdua luta até alcançarem a possibilidade de segurarem a caneta e traçarem por si mesmas a própria história.

Assim como ocorre com a personagem Olívia Guerra, diversas outras escritoras alcançaram reconhecimento apenas postumamente, aproximando a narrativa de Liana Ferraz a nossa realidade social, cultural e histórica. Apenas após ter seu nome associado é que Olívia Guerra se torna lida, como se só fosse justo à mulher conquistar seu espaço após o martírio. O cânone, as academias eram (e em parte ainda são) espaços limitados ao masculino.

Como poderia, então, essa mulher silenciada e afastada falar/escrever? Como poderia trazer na escrita o seu ponto de vista e fazer-se ouvir/ler? É a partir de um apanhado de mudanças sociais, políticas e econômicas, associadas aos movimentos feministas que as mulheres vão adentrando nos espaços da produção e crítica literária, mesmo que de maneira ainda muito tímida. A necessidade de adotar pseudônimos, por exemplo, revela ainda a problemática do preconceito sobre a produção literária de mulheres, tanto quando à recepção do público quanto à crítica literária, masculina em sua quase totalidade.

Chegando à contemporaneidade, deparamo-nos com uma rica e vasta produção de literatura escrita por mulheres das mais diversas vivências, vivências outrora apagadas, invisibilizadas. É por isso que, em si mesma, a literatura



de autoria feminina se forma como símbolo de resistência contra a hegemonia imposta. Buscar meios para escrever, conseguir esses meios e, muitas vezes, escrever sem tê-los, é o que faz dessa literatura um ato de resistência contra o contínuo e extenso silenciamento a que fomos todas submetidas. Para que hoje esse artigo pudesse ser escrito (e lido), outras iniciaram a empreitada. María Lugones (2019, p. 372), ao tratar da colonialidade do gênero e da resistência à imposição de uma identidade feminina que não parte das mulheres, endossa: “Ninguém resiste à colonialidade do gênero sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações [...]”. Essa linha do tempo construída na coletividade também se manifesta no romance de Liana Ferraz: de Olívia Guerra, que escreveu, mas pouco foi lida, para uma Maristela que escreve e resgata a sua história e a memória da mãe, história essa que continuará a ser narrada pelas mulheres, com a filha que está a caminho. Cada uma, com a sua voz, propagará sua perspectiva de mundo a partir de uma estética própria e ao mesmo tempo coletiva: a perspectiva de quem teve a voz sufocada por muito tempo nas mais diversas esferas sociais. Como salientado por Perrot (2019),

É claro que não se pode falar de “febre” ou de “invasão”, como o fazem os que são hostis à escrita das mulheres. Mas sim de um “acesso” à escrita, de uma inscrição no universo impresso, cada vez mais normal. Há paridade hoje? Não sei dizer. Em todo caso, daí em diante ouve-se muito mais a voz das mulheres ou pelo menos vozes de mulheres. Podem-se consultar seus livros. Podem-se ler suas palavras (Perrot, 2019, p. 33).

Sabemos que ainda há um longo caminho a ser percorrido para que escritoras sejam mais conhecidas, lidas, discutidas nas escolas e universidades. No entanto, reconhecemos o início de um novo paradigma literário, que assume a literatura feminina como cada vez mais presente.



Entre o sofrimento e a escrita: a resistência pela palavra no prefácio de Maristela

Cartas ao editor

O romance começa com uma carta que Maristela, a filha, escreve ao editor. De maneira direta e ácida, a protagonista expressa seu sentimento e indignação em relação às intenções dele ao convidá-la para escrever um prefácio para a obra da mãe morta. Logo de início, é possível perceber a autenticidade e liberdade da escrita de Maristela, despreocupada com a reação do editor ao ler a carta, tão ousada quanto o convite feito a Maristela.

Maristela inicia a carta com a frase: “Com satisfação escrevi este prefácio. Não por ela e muito menos pelo senhor” (Ferraz, 2023, p. 17). De imediato, a protagonista rompe com a expectativa (tanto de nós, leitores, como do próprio editor) de que escrever o prefácio para a obra da mãe foi uma experiência sofrível. Além disso, afirma não se tratar de uma espécie de homenagem à mãe, e nem um favor ao editor. Ela assinala, desde o início, que escreve para e por si mesma, delineando, desde as primeiras linhas da obra, a finalidade de sua escrita: organizar os acontecimentos, sentimentos e sofrimentos de uma vida toda, narrá-los sem o medo do julgamento, processo árduo e doloroso pelo qual ela teve de passar durante quase toda a sua vida inteira e que agora se sente pronta para falar sobre: “Foi preciso tempo para que as coisas pudessem ser contadas. Chegou o tempo. Conteí” (Ferraz, 2023, p. 17). Esse trecho representa uma *não-fuga* da personagem, a não-relutância ao narrar não só suas dores, mas as de sua mãe, a coragem de expor-se, de relatar vivências e sentimentos tão íntimos: “Ela estava doente. Morreu triste e doente à tarde e havia lavado a louça pela manhã. Sei que o senhor está em busca de histórias fortes. Pois entrego em mãos. Não tenho mais como perder minha mãe. Está perdida e despedaçada” (Ferraz, 2023, p. 19).

Já de início, Maristela se apresenta como esse sujeito que segue na constante autodescoberta e autoconhecimento, na busca pela própria identidade, no entendimento de si em suas complexidades e contradições:

Eu sou um poema sem fim. E sem ter quem leia para criar fim.
Sou, portanto a obra-prima de Olívia Guerra, se pensarmos em



termo de performance, de construção complexa, de camadas afetivas e subjetivas. Sou eu, a filha, o resto da folha *sempre por construir*. Sua obra mais *tola* e mais *genial* (Ferraz, 2023, p. 17, grifos nossos).

Essa forma de se enxergar como tola e incompleta, nos termos de Branco e Brandão (1989, p. 126), deve-se aos “espelhos infieis”, em que “é natural que o feminino, radicalmente reprimido em nossa cultura, seja percebido, até pelas mulheres, como um mistério, uma indefinição”.

Outro ponto importantíssimo é o tom com que Maristela critica a forma como o editor utiliza a imagem de Olívia e “mercadoriza” sua vida e morte trágica. Além disso, a protagonista se percebe também como peça fundamental nos lucros da editora: ela, a própria filha da poeta suicida é que explicitará os pormenores da vida e morte de Olívia Guerra, o que certamente impulsionará as vendas da nova coletânea a ser lançada:

Os senhores. Ah, os senhores. *O que querem de nós, os senhores? Qual obra e qual corpo?* O corpo morto de minha mãe, talvez. Nesta autópsia infinita, este *suspense lucrativo* revirando vísceras em busca de quem a matou?

O que querem os senhores? Uma autora jovem e com bons seios? Uma autora misteriosa? Uma mulher velha escondida num pseudônimo? Uma revelação precoce e púbere da escrita? Os senhores escolheram quem no menu hoje? Quente, fria ou morna?

A mim, pouco importa. *Não estou me servindo a você. Sirvo-me a mim* e deixo cair migalhas em seu colo (Ferraz, 2023, p. 18, grifos nossos).

Nota-se, no excerto acima, o tom de confronto adotado pela personagem, que não mede palavras para expressar seu descontentamento pela forma de agir da editora em relação à obra de sua mãe, lucrando em cima de sua vida triste e morte dramática. Maristela escancara o desrespeito ao corpo e memória de sua mãe, já falecida, e o seu próprio, viva, ao convidá-la para prefaciar o livro da mãe. A escrita de Maristela é resistente quando ela não se cala diante do desrespeito, denunciando-o. Não carrega o peso e o medo de ser desagradável, ou agressiva. Além de defender-se, defende a mãe e a memória dela. Maristela é o oposto do que se espera numa sociedade patriarcal: ela fala e, mais que falar,



não hesita em responder às violências. Ao fazer vários questionamentos ao editor e colocar em foco o corpo feminino, a personagem, à sua maneira, escancara a estratégia e a lógica machista da dominação pelo corpo.

Inclusive, Eurídice Figueiredo (2020) explica que “atualmente as escritoras estão abordando temas tabus como o incesto, o estupro, o erotismo, a lesbianidade, o aborto, a anorexia, a bulimia, a automutilação, a amamentação, a menstruação, a TPM, ou seja, assuntos cujo foco é o corpo” (Figueiredo, 2020, p. 93) Maristela deixa evidente a compreensão de que tanto a mãe quanto ela passaram por um processo de objetificação do mercado editorial, representante aqui de um capitalismo tardio em que tudo pode ser transformado em mercadoria – corpos feminino vivos e já mortos. Em outro momento, Maristela questiona ainda: “[...] o senhor exalta minha mãe ou a ausência dela? É pelas *palavras* ou pelo *silêncio* de minha mãe o fascínio?” (Ferraz, 2023, p. 19, grifos nossos). A escrita de Maristela é potente porque constrói-se em um movimento de emancipação e não conformidade ao que lhe é posto. A palavra, negada histórica e socialmente a nós, mulheres, torna-se mecanismo de subjetivação, defesa e ataque nas mãos da protagonista, que se coloca como núcleo do seu próprio processo de escrita.

O prefácio

O prefácio se inicia tratando do luto. Nessa primeira parte, intitulado de forma muito direta como “Enterraremos alguém que amamos” (Ferraz, 2023, p. 20), Maristela escreve sobre a dor causada pela perda da mãe e o quanto a morte precoce dela influenciou em sua vida, comportamento e identidade:

[...] quando enterrei minha mãe aos oito anos os amigos que lá estavam não sabiam nem um pouco do que era morte de mãe, nem de morte. não sabiam e não precisavam saber. eu precisei aprender rápido. mesmo assim, gritei mãe assim que voltamos para casa depois do enterro. gritei por ela, pois tinha esquecido a toalha de banho. quando apareceu meu pai, ele não tinha mais cara de pai. tinha cara de viúvo. uma cara triste que não se dissolveu nunca¹⁹(Ferraz, 2023, p. 20)

¹⁹ Mantemos a escrita original do romance; por isso, os períodos iniciados com letras minúsculas.



Maristela narra como seu aprendizado sobre a morte, ainda criança, teve de ser abrupto: “queria que tivessem mentido para mim. queria que até hoje me escondessem. queria que me explicassem com palavras simples e mágicas. sua mãe foi para o reino das fadas” (Ferraz, 2023, p. 96). Tão repentino que, mesmo presenciando a morte da mãe, a menina ainda chamava por ela quando voltaram para casa. É importante salientarmos que a morte de Olívia, por suicídio, é ainda mais pesada para a família, pois várias pontas sobre a morte ficam soltas: se algo poderia ter sido feito, como em “eu vou ficar para sempre achando que não fiz o que devia para manter viva a mãe” (Ferraz, 2023, p. 30); a vida abreviada de forma precoce; a filha pequena que vê a mãe se lançando pela varanda. No trecho, a protagonista conta sobre o impacto da morte da mãe sobre o pai que, de acordo com ela, nunca mais foi o mesmo, de forma que a própria Maristela, embora fosse criança, notou a mudança que a morte trágica de Olívia causou nele; antes, era pai e marido; agora, era viúvo. Essa tristeza, provavelmente, além da dor da perda, tem ares de culpa já que, mais à frente, Maristela conta sobre o autoapagamento desse pai na família, no ambiente doméstico, tanto em presença quanto em sentimento: “acho que meu pai só nasceu em mim quando minha mãe morreu, porque antes ele era um móvel que a gente mudava de lugar na casa [...]” (Ferraz, 2023, p. 24).

Além do pai ser uma figura distante dentro da casa, na perspectiva de Maristela, ele impunha à Olívia um modo de ser e agir: “meu pai vivia pedindo para minha mãe não ser quem ela era, pelo menos perto de mim” (Ferraz, 2023, p. 23). Mostra-se, no excerto, a total incompreensão e intolerância dele em relação ao quadro depressivo que Olívia enfrentava. Maristela, ainda criança, reprova a atitude do pai: “fiquei triste e tive que odiar papai para não perder de sentir por ele alguma coisa” (Ferraz, 2023, p. 24). Fica subentendido, para a Maristela escritora, já adulta, que a atitude do pai era uma atitude violência sobre a mãe. Essa força simbólica do pai sobre a mãe, ao ponto de pedi-la para não ser quem é, estabelece entre os dois um desnível, uma relação desigual de forças em que um lado tenta anular o outro. Podemos entender que essa violência simbólica tem efeitos severos sobre Olívia, que além de ocupar socialmente o papel de dominado nessa relação, estava doente mentalmente. Nos termos de Bourdieu (2010, p. 46), pode levar o dominado “a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos”, o que agravaria o quadro de saúde mental de



Olívia. Isso porque, diante da violência simbólica, muitas vezes, “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (Bourdieu, 2010, p. 46). O fato de Maristela escrever sobre esses conflitos familiares é um movimento de resistência por não calar, nem omitir, o funcionamento dessas estruturas sociais dentro de casa. Embora ela diga, na carta ao editor, que não escreve pela mãe, a escrita de Maristela é o avesso do silêncio da mãe que, por vários motivos (estruturais e pessoais), não redarguiu as incompreensões do marido; e quando escreveu, pouco foi lida em vida. Como assertivamente colocado por Branco e Brandão (1989, p. 48), “vemos, então, que da palavra cassada as personagens femininas têm a vida cassada [...]”. Para a situação de saúde de Olívia, falar e ser ouvida era essencial. Ser reduzida ao silêncio não lhe custou apenas uma existência triste e incompreendida, mas a própria vida. Nesse sentido, ressaltamos aqui, novamente, a importância da mulher ocupar seu espaço enquanto autora, pois, como elucidado por Almeida (2019, p. 20), “precisamos abrir caminho para que outras mulheres possam falar por si, para que elas possam se manifestar sobre suas experiências sobre as quais nós muitas vezes desconhecemos ou mesmo ignoramos”.

A protagonista fala ainda sobre o amadurecimento forçado: “[...] tive que crescer expulsa da criança.um parto de novo. meu. de mim. acho que essa dor de quem perde a mãe quando criança faz da gente um tipo diferente de ser humano” (Ferraz, 2023, p. 20- 21). É perceptível, nesse trecho, a autoconsciência de Maristela sobre todo o processo pela qual passou e quais foram os pontos específicos que moldaram sua identidade e a fizeram ser quem é, trazendo à tona, pela escrita, essa metamorfose pela qual foi submetida.

Maristela traça, em seu prefácio, um perfil da mãe, agora uma poeta reconhecida. Apresenta a proximidade que havia entre as duas, e como ela era uma mãe diferente do que se espera:

eu queria que minha mãe tivesse me feito comer fruta em vez de me dar as migalhas contando dos segredos de ser feliz rápido. queria que ela me mandasse tomar banho cedo e estudar. mas minha mãe achava bom quando eu dormia demais. e me deixava sem ir para a escola porque chovia e com chuva não tinha motivo para ir à escola (Ferraz, 2023, p. 23).



Além de aparentemente não cobrar da filha o que socialmente se espera, sabemos, pelos olhos de Maristela, que Olívia tinha um modo diferente de enxergar o mundo ao seu redor, o que se confirma no título “Minha mãe gostava de achar poesia na poeira” (Ferraz, 2023, p. 22). Havia, para ela, poesia nas pequenas coisas: em pedrinhas, tatu-bolinha, sementes, migalhas de bolo, gotas de chuva (Ferraz, 2023). Percebemos, pelo relato da filha, que Olívia tinha um olhar atento, como escritora, aos pequenos movimentos da vida cotidiano e entendia cada um em sua beleza:

ela me mostrava e dizia:
não é lindo? eu dizia: sim.
mas não sabia se sim nem se não.
sabia que era lindo na mão de minha mãe.
hoje eu acho lindo, mas ela acabou deixando triste a beleza.
então só acho triste, no fim (Ferraz, 2023, p. 22, grifos nossos)

Fica explícito nesse trecho a admiração da menina Maristela pela mãe e nós, leitores, temos acesso talvez a que o marido de Olívia se referia quando dizia para ela não ser quem era. Olívia e o marido são muito diferentes de acordo com a filha. Enquanto ela encontrava a poesia na menor fatia do cotidiano, “ele era uma pessoa que molhava plantas sem falar das plantas e que fazia comida sem falar da comida nem do gosto, sem fechar os olhos apertadinho” (Ferraz, 2023, p. 24).

Mais à frente, pelos trechos do diário de Olívia apresentados por Maristela, temos o conhecimento de que a própria Olívia se sentia deslocada, principalmente em relação aos papéis domésticos, mãe e esposa. Além do transtorno pelo qual passa, ela tenta lidar com esses papéis, mas se sente incapaz: “não consigo me encaixar na rotina familiar. Não consigo organizar minha casa. Sinto que é isso que carrego de mais perturbador: a inadequação. Sou uma mulher inadequada. Se eu fosse triste e funcional, não teríamos ido ao médico” (Ferraz, 2023, p. 48). Olívia sofre por não se encaixar no modelo de mulher exemplar a esposa modelo que “satisfaz às expectativas da boa sociedade, em termos de mantenedora do equilíbrio doméstico (Branco; Brandão, 1989, p. 48). O processo criativo da escrita, como sabemos, exige tempo, estudo, momentos para se dedicar a prática. Os afazeres domésticos, postos como obrigação para as



mulheres, lhes tomaria grande parte do tempo e energia necessários para se dedicar a atividade da escrita. Olívia se sente deslocada não apenas no mundo material: dos afazeres, da casa por cuidar e família para manter; mas também no abstrato, em que sua identidade de escritora se choca com a identidade a ela imposta, de forma que a primeira se sobrepõe à outra, causando-lhe um sentimento de culpa e frustração por não atender as expectativas sociais. Como elucidado por Norma Telles (2004, p. 341),

Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras.

A protagonista segue contando detalhes sobre os instantes antes do suicídio da mãe: “eu vi quando ela pegou a tesoura e começou a cortar a rede da varanda. e quando disse para mim que, tudo o que ela podia amar, tinha amado a mim e ao meu irmão. disse que eu era o mundo todinho dela. e que eu iria entender” (Ferraz, 2023, p. 26). Enquanto leitores, somos levados a pensar sobre a capacidade de Maristela em narrar episódios tão tristes e particulares e de todos os sentimentos que essa escrita evoca nela. Dar voz a tristeza, dadas as circunstâncias de vida da personagem, torna-se resistência pelo fato de ela ser capaz de narrar uma história a qual não decidiu viver, mas decidiu escrever.

Maristela conta ainda sobre esse longo processo de reviver e ressentir a falta da mãe; a não compreensão do suicídio dela e a dor que tudo isso provoca nela enquanto filha, e o sentimento de abandono que enfrentou ainda muito criança:

e terei que rasgar toda vez a cicatriz e suturar de novo, porque nascem feridas ramificadas a cada foto da família que não somos e infecciona a cada criança que grita mãe na rua ou na piscina e a gente sabe que, se a gente grita mãe, não vem mais mãe. porque ela foi embora. querendo ir embora. pulando fora, Mari. de propósito! (Ferraz, 2023, p. 31)

Perder a mãe significa, nas palavras de Maristela, perder a dimensão bonita do amor tranquilo (Ferraz, 2023). O luto, que segue Maristela ao longo de sua



vida e desenvolvimento, acarretará nas futuras relações pessoais dela, inclusive as amorosas. O amor de mãe, o mais certo de todos os amores, lhe foi tirado. O trauma se apresenta na dificuldade que Maristela tem em aceitar demonstrações de carinho e toque físico, influenciando negativamente sua sexualidade e sua realização nesse aspecto: “meu amor morre ao toque. tem alergia a manifestações amorosas e cuti-cuti. fecha a glote. fecho a boca. fecho as mãos. fecho as pernas. consigo amar ou longe ou pouco. consigo transar ou sem amar ou fingindo. sempre soube que estava quebrada” (Ferraz, 2023, p. 34).

Maristela tem de participar de eventos que retomam insistentemente a memória de uma mãe que ela não tem mais, solidificando-se a imagem de Olívia e conseqüentemente, a sua ausência. A protagonista lida da forma como pode com essa imagem contraditória da mãe (sempre presente e nunca mais presente), que muito lhe custa: “quero contar sobre a solidão de ser portadora de um luto infinito e coletivo. dá vontade de não falar nem andar nem sorrir nem ajeitar o cabelo enrolando as pontinhas assim, como ela fazia” (Ferraz, 2023, p. 52). O tom memorialístico, adotado por Maristela ao longo de seu prefácio, revela, de uma forma muito intimista e sensível, o retorno a esse eu e a própria necessidade de entendê-lo em sua formação, em um texto que costura pedaços do passado e do presente na tentativa de se entender uma complexa colcha de retalhos de sua vivência. Embora a produção de Maristela seja ficcional, por ela mesma ser uma personagem ficcional, compreendemos que todos os sofrimentos pelos quais passa são passíveis de serem sofridos por pessoas reais, mulheres reais diversas em suas mais diversas existências. Ao considerar produções memorialísticas femininas, que aqui aplicaremos a nossa personagem, Lúcia Castello Branco (1991, p. 35 e36) explica que

[...] não é difícil perceber que o processo de análise é análogo ao processo de memória. Afinal, o que está em jogo na análise é sobretudo um exercício de rememoração e, como tal, de construção, de tentativa de preenchimento de lacunas e de recuperação das perdas. Acontece que há perdas irrecuperáveis. E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo em lugar *do que já não há* (e às vezes do que nunca houve) um enredo, uma história, um texto (grifos da autora).



Muito da narração de Maristela, por se tratar de memórias da infância, podem ter sido desgastadas e afetadas pelo tempo, como costuma acontecer com a memória humana. No entanto, ainda assim é uma memória válida, pois revela de sua portadora como absorveu os traumas durante a vida e é através da narrativa dessas memórias, embora não completas e reais em sua totalidade, que Maristela passará por esse processo catártico. Como corroborado por Branco e Brandão (1989, p. 109), “o retorno a infância como índice da busca da identidade da mulher, impulso direcionador da criação literária feminina”.

Maristela reconhece ainda a palavra como herança da mãe: “ela me deixou a palavra, e a palavra é nada nada nada nada. eu e nada” (Ferraz, 2023, p. 65). Embora Olívia seja a poeta reconhecida (mesmo que postumamente), é Maristela que vai escrever sobre ela, sobre si mesmo, sobre as duas e todos os pormenores que incitavam os curiosos. É Maristela com sua escrita que fecha o ciclo desse processo de uma vida inteira tentando lidar com a falta e com o que se tornou enquanto sujeito a partir do contínuo luto da mãe. É simbólico também o fato de Olívia ter deixado todos os direitos de sua obra para a filha, como em um movimento em que se passa o bastão para aquele que sucederá, como foi o caso.

Maristela relata ainda em seu prefácio as tendências suicidas que lhe acometiam às vezes. Em outra carta ao editor, ela conta: “[...] toda vez que faço qualquer exame de saúde tenho certeza de que encontrarei um tumor. [...] Não sei se o tumor é um medo ou um desejo (Ferraz, 2023, p. 45). Em outro momento, ao descobrir que uma amiga de escola havia disseminado informações muito íntimas sobre Maristela a um rapaz chamado César, que se envolve sexualmente com Maristela por puro interesse sobre Olívia, Maristela cogita, diante de tanto assédio, em se jogar do terceiro andar onde está hospedada: “a janela não tinha telas e dali até o chão duraria dois segundos o voo. o som talvez fosse o grito do corpo partido, mas não morto. não pulei. nunca pulo. mas eu sempre ouço a queda” (Ferraz, 2023, p. 76). Novamente, Maristela narra episódios delicados e sensíveis, sobre um tema que circunda a morte de sua mãe e que ainda é um tabu: o suicídio. De acordo com Branco e Brandão (1989, p. 122), “a tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina”. Talvez, se Olívia fosse ouvida/lida, sua história seria diferente.

Maristela sofre um aborto espontâneo, mais uma vida abreviada abruptamente. Novamente ela se vê diante da morte inesperada e se esfacela: “cria da



morte. sou acompanhada por fantasmas” (Ferraz, 2023, p. 101). A perda do bebê desestabiliza o casamento com Cacá, que ela pede para que vá embora. Esse casamento, segundo ela, era regido não pelo amor, mas pelos humores. “Cacá era estável e gostava de estar ali comigo. pronto” (Ferraz, 2023, p. 104). Maristela novamente comenta sobre a dificuldade em amar alguém, já que “perder um amor, perder o amor aos oito anos faz com que a gente não queira nunca mais perder nada” (Ferraz, 2023, p. 104).

Assim como não poupou palavras para constranger o editor, ao ser entrevistada por uma moça chamada Carla, Maristela, em respostas cheias de voz, explicita o descontentamento diante das perguntas feitas e devolve o constrangimento: “A resposta, portanto, Carla, é que eu me sinto um lixo com essa sua pergunta, mas *ainda prefiro contar minha história. E a da minha mãe também*” (Ferraz, 2023, p. 122, grifos nossos). É muito relevante notarmos que a protagonista não permite que ninguém ocupe o seu lugar de escritora, que ninguém narre por ela. Essa autonomia e independência para contar a própria história, e uma história muito sofrida, diga-se de passagem, é também resistência. Como deslindado por Branco e Brandão (1989, p. 46), “partindo do princípio de que a linguagem tem o poder de instaurar uma ordem hierárquica, aquele que fala [e aquele que escreve] ocupa lugar privilegiado nessa hierarquia”.

Maristela finaliza seu prefácio anunciando ao editor que está grávida, de uma menina, de um descuido em uma relação com Cacá, que havia se casado novamente: “ele quis morar comigo. eu não quis estragar o amor. por isso, o mantive a uma distância segura de mim” (Ferraz, 2023, p. 183). A protagonista diz que a filha terá o sobrenome do pai, isto é, não terá “Guerra” no nome, sobrenome também simbólico.

O prefácio acaba com Maristela contando a Cacá, pela manhã, um sonho que tivera:

minha mãe estava comigo na mesa. a toalha florida e o bolo de laranja. ela enchia minha xícara com café. temos a mesma idade. ela não envelheceu e nem envelhecerá. eu disse que tinha algo a contar contei:

Estou grávida, mamãe. ela riu.

Filha, como assim? Não está vendo ela aqui? olhei e vi.

com uns três anos, vestidinho branco com bolas vermelhas, sentada catando migalhas do doce, nossa filha.



minha filha.
os olhos grandes e atentos,
a boquinha em beijo já pronto. comecei a chorar e só conseguia
falar:
Filha... fi-filhinha... fi...
minha mão se sentou e comemos as três em silêncio.
eu fiz muita muita força para durar muito no sonho. aí minha mãe:
conta para a vovó. o que você vai ser quando crescer? com a
palavra toda pronta, numa pronúncia perfeita demais para uma
menininha tão pequena, minha filha, certa e contundente,
respondeu:
Escritora (Ferraz, 2023, p. 186).

A narrativa se fecha de forma belíssima e sensível. O sonho de Maristela, envolvendo as três (ela, mãe e filha), representa essa continuidade da palavra transpassando as gerações, de mulheres que adentram cada vez mais no mundo da palavra. Se por um lado Olívia Guerra era poeta, porém não era muito conhecida em vida, Maristela pode se expressar livremente e foi lida, mesmo que o pano de fundo de sua existência não fosse nada favorável. Com a filha que chegaria, a escrita deveria continuar: iniciou-se na vó Olívia, a poeta suicida que morreu jovem; na mãe, a mulher que prefaciou e contou a história da vó; e com ela, que seguiria tecendo essa teia de mulheres que narram a própria história. Olívia, no passado; Maristela, no presente; a filha dela, o futuro. Cada uma, a seu tempo e conforme suas subjetividades, representa ramificações de um mesmo tronco: mulheres que escrevem esperando serem lidas e que decidem contar suas histórias, sejam elas felizes ou trágicas.

Considerações finais

Finalizamos este artigo retomando a importância da literatura de autoria feminina contemporânea como forma de resistência diante de todos os sofrimentos que perpassam a existência humana. Acreditamos que a resistência, no romance aqui analisado, reside na capacidade de a protagonista, em sua condição de mulher em uma sociedade patriarcal, escrever e abordar temas tão sensíveis e pessoais sem se preocupar em escamotear as emoções, os desejos, as dores, a perda, o abandono, a sexualidade sem se preocupar com o julgamento alheio. Maristela, ao ousar escrever e narrar a si mesma, desenvolve, como colocado por Gerda Lerner (2019, p. 375-376) “a coragem intelectual, a coragem de se levanta-



tar sozinha, a coragem de buscar o inalcançável, a coragem de correr o risco do fracasso. Talvez o maior desafio para as mulheres pensadoras seja o desafio de fugir do desejo de segurança e aprovação para a qualidade mais ‘não feminina’ de todas”. Além da escrita ser extremamente significativa para o processo de busca pela própria identidade, Maristela consegue escrever pela mãe, contar também a história dela; mais que escrever, Maristela escreve para ser lida.

A compreensão da dor, da falta, do luto e de todas as facetas que fizeram da protagonista quem ela era, na escrita, é uma atitude de resistência ao passo que exige um espaço amplo para que a voz dela ecoa e seja ouvida. Essa escrita, símbolo da resistência e da autodescoberta, repercutirá na filha, ainda por vir, compondo um elo entre mulheres, cada uma com sua própria história, escolhas e sofrimentos. A cada uma delas, a escrita será o fio condutor que as une e ao mesmo tempo separa, já que cada uma dessas escritas terá suas próprias especificidades, funções, momentos e estilos subjetivos.

É importante ressaltar também que *Um prefácio para Olívia Guerra (2023)* é uma obra riquíssima, que não pode ser analisada em uma dezena de páginas. Liana Ferraz, com maestria, constrói uma trama sensível e forte, com tantas camadas que merece ser muito mais analisada, estudada, debatida, tanto entre leitores comuns quanto na academia, tamanha a importância que a obra representa para a literatura produzida por mulheres na atualidade.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Sobre mulheres, escrita e resistência: desafios contemporâneos. **Interdisciplinar**. São Cristóvão, UFS, v. 32, jul-dez, p. 13 – 26, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. KÜHNER, Maria Helena (trad.). 9 ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.



FERRAZ, Liana. **Um prefácio para Olívia Guerra**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 357-377.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil** (Org.). 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 336-370.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019, p. 319-330.



CAPÍTULO VI

A REESCRITA PARÓDICA COMO RESISTÊNCIA EM *THE HANGMAN'S GAME* (2007)

Elizandra Fernandes Alves

Introdução

Karen King-Aribisala é autora e professora renomada na Universidade de Lagos. Nascida na Guiana, teve uma educação multicultural, tendo sido criada em diversos países, até fixar residência na Nigéria. Sua incursão no mundo literário começou com o reconhecimento de seus contos em revistas especializadas. Esse sucesso culminou na publicação de sua primeira coletânea, *Our Wife and Other Stories* (1990), que lhe rendeu o prestigiado *Best First Book Prize do Commonwealth Prize* na Região Africana.

A criatividade de King-Aribisala se estendeu em *Kicking Tongues* (1999), texto notável por reimaginar os contos de Chaucer no cenário da Nigéria contemporânea. Em 2017, publicou a aclamada coletânea *Bitter Leafing Woman*. Neste trabalho, a autora mergulha nas experiências de uma personagem singular, a “Mulher”, que se torna um poderoso símbolo da opressão de gênero. Através de uma metáfora vívida, a narrativa explora como essa “Mulher” “masca” as amargas folhas do patriarcalismo, em uma jornada para transformá-las em algo doce, buscando assim o equilíbrio de gênero.

Seu terceiro trabalho, único romance de sua autoria, *The Hangman's Game*²⁰ (2007), também recebeu, em 2008, o *Best First Book Prize do Commonwealth Prize* da Região Africana. O texto é rico em paralelos e contrastes, com sua narrativa desdobrando-se entre a Guiana de 1823 e a Nigéria dos anos 90: ele denuncia a revolta dos escravizados contra o poder colonial britânico no século

²⁰ O romance não possui tradução para o português. As traduções apresentadas são de responsabilidade da autora deste texto.



XIX ao mesmo tempo em que retrata vividamente a ditadura no país africano. King-Aribisala enfatiza que o diálogo com a história é crucial para que a humanidade possa resolver questões que unem, em vez de dividir, e perceber sua capacidade coletiva de alcançar a liberdade.

O romance se estrutura em duas narrativas que se entrelaçam com maestria. Na diégese, uma narradora guianense, não nomeada, grávida e residindo na Nigéria, imerge em reflexões sobre a Rebelião de Demerara enquanto enfrenta as repressões do regime ditatorial nigeriano. Sua própria gestação e os eventos que a cercam servem como paródia e denúncia contundente do regime de Sani Abacha. Ela cria um jogo da força, centrado na palavra-chave “controle”, que simboliza tanto a conduta colonial quanto a ditatorial.

Paralelamente, a narradora está escrevendo um romance intitulado *Three Blind Mice*, que detalha minuciosamente a Revolta de Demerara de 1823. Os personagens dessa história parodiam figuras históricas, como o pastor John Smith e o escravizado Quamina Gladstone, e seus destinos se cruzam de forma intrincada com os acontecimentos da diégese.

O metaromance é dividido em três partes - “Blind”, “See How They Run” e “Sight” - e as narrativas são diferenciadas por fontes tipográficas distintas, facilitando a imersão do leitor. Nele, as personagens femininas, especialmente as pretas, são reestabelecidas como heroínas, subvertendo narrativas históricas, dominadas por homens. King-Aribisala utiliza o romance para denunciar a persistência dos ideais colonizadores e suas atrocidades, propondo a reescrita paródica como forma de resistência, com foco particular na articulação das mulheres como sujeitos agentes.

A reescrita paródica: *The Hangman’s Game* e *Coroas de Glória, Lágrimas de Sangue*

Durante o período colonial, a literatura serviu como ferramenta para a dominação europeia, reforçando a ideologia de superioridade sobre os povos colonizados. No entanto, essa mesma literatura, com o tempo, tornou-se alicerce subversor dos valores que propagava. A reescrita, tal qual a releitura, surgiu como fenômeno literário e estratégia pós-colonial, sendo hoje considerada po-



deroso meio de resistência, pois permite que autores se apropriem de textos canônicos para subverter seus valores.

A paródia se destaca entre as diversas formas de reescrita por sua notável capacidade de visitar e resignificar textos existentes. Mais do que uma simples imitação, ela estabelece um diálogo crítico com o original, gerando novos sentidos que podem variar do cômico e satírico à homenagem séria. Para Bakhtin (1981), a paródia se caracteriza pela incorporação híbrida e dialógica de duas vozes que se colocam antagonicamente, transformando o discurso em um campo de batalhas de interações contrárias.

Complementando essa visão, Sant’Anna (2004) descreve a paródia como um “espelho invertido”, que reflete vozes contrárias, mas dependentes: a primeira nunca se desfaz, já que é necessária para que se reconheça o propósito da segunda, a voz-parodista. Assim, a paródia não tem apenas papel destrutivo, mas renovador, na proporção que ocupa formas usadas e quase esquecidas por novas formas, criadas, entretanto, por meio das antigas. Essa troca é a reconstrução, pois, embora haja uma reorganização do discurso, a voz-parodista ainda precisa da primeira a partir da qual tece seu dizer, ou seja, seu texto.

Para Hutcheon (2000), a paródia é uma expressão central da pós-modernidade. Ela a descreve como uma repetição que incorpora a diferença, uma imitação com uma distância crítica irônica que pode ser tanto benéfica quanto prejudicial. A autora argumenta que a paródia marca a interseção entre invenção e crítica, oferecendo uma forma crucial de interagir e compreender os textos e discursos do passado.

No contexto pós-colonial, a paródia ganha um caráter de revisão e releitura contestadora do passado. Bonnici (2009) a compara à mímica, em que a adoção de convenções hegemônicas serve para subverter a autoridade e desmascarar preconceitos e lacunas históricas e sociais. A reescrita, uma das materializações da paródia, permite que autores pós-coloniais deem voz aos excluídos, como acontece em *Foe* (1986), de Coetzee (reescrita de *Robinson Crusoe* [1719], de Defoe).

Nessa conjuntura, *The Hangman’s Game* (2007) emerge como um notável exemplo de texto paródico. Ao dar voz às mulheres, o romance desconstrói a história oficial da Revolta de Demerara de 1823, tal como registrada por Emilia



Viotti da Costa em *Coroas de Glória, Lágrimas de Sangue* (1998). No texto de Costa, excelência narrativa e sapiência se unem na reconstrução de uma das maiores revoltas escravas do Novo Mundo.

Observando que nos registros históricos, tanto na Revolta de Demerara quanto em outros momentos, o papel da mulher parece restrito, analisamos o romance de King- Aribisala como uma releitura de *Coroas de Glória, Lágrimas de Sangue*. Nela, a autora guianense, por meio da paródia, desmascara a dominação masculina e seus efeitos sobre a história oficial. Ao representar personagens masculinos despídos de superioridade e femininos fortificados, a autora contesta a validade da história, justamente porque, ao ser descrita ao longo dos séculos por homens, excluiu as mulheres da luta emancipatória, relegando-as a espaços que não transcendiam o meio familiar. Isso quer dizer que resiste contra uma estética literária europeia, atuando ideologicamente.

Homens: coroas da Revolta de Demerara

Conforme Costa (1998), a Revolta de Demerara de 1823, ocorrida na então colônia britânica de Demerara-Essequibo, hoje Guiana, representou uma das mais impactantes insurgências de escravizados do Império Britânico. Embora tenha sido rapidamente sufocada, suas consequências foram decisivas para o avanço do movimento abolicionista na Grã-Bretanha, culminando na eventual abolição da escravidão nas colônias britânicas. Em 1823, Demerara prosperava com a produção de açúcar, dependente do trabalho escravizado sob condições brutais. A fagulha da revolta foi a crença generalizada entre os escravizados de que o Parlamento Britânico havia concedido a liberdade, mas os colonos locais estariam ocultando a informação. Essa crença, somada à pregação de missionários sobre igualdade, criou um ambiente propício para a insurreição. O levante, que envolveu milhares de escravizados, almejava principalmente a liberdade e melhores condições, não a violência indiscriminada, mas foi respondido com uma repressão colonial brutal.

John Smith, missionário congregacionista inglês, emergiu como figura central. Quando ele chegou à colônia, em 1817, conquistou a confiança de muitos escravizados, ensinando-os e pregando sobre igualdade e paciência. Embora não incitasse a rebelião, sua recusa em condenar o levante e sua ligação com os rebeldes levaram à sua prisão e condenação à morte por um tribunal mi-



litar. Smith morreu na prisão em fevereiro de 1824, antes que sua apelação fosse julgada na Inglaterra. Sua morte foi vista como um martírio, impulsionando o movimento abolicionista britânico e servindo como um poderoso argumento contra a barbárie da escravidão.

Quamina Gladstone, diácono da igreja de Smith e figura respeitada na plantação *Success*, foi outro protagonista fundamental. Nascido na África, ele era conhecido por sua conduta pacífica e religiosidade. Quamina sabia dos planos da revolta e, embora tivesse argumentado contra a violência e defendido a paciência, sua participação nos círculos rebeldes o fez ser visto como líder pelos colonos. Ele foi capturado e executado em setembro de 1823, tornando-se um mártir e herói nacional na Guiana.

Jack Gladstone, filho de Quamina, atuou como o principal líder direto da revolta. Diferentemente de seu pai, Jack era mais inclinado à violência imediata e foi o responsável por iniciar o levante. Ele liderou os escravizados na busca por armas e na contenção dos brancos, demonstrando clara vontade de forçar a liberdade. Após a repressão, Jack foi capturado e, embora condenado à morte, teve sua sentença convertida para deportação para Santa Lúcia, permanecendo um símbolo de resistência ativa.

Do lado oposto, havia John Murray, governador colonial de Demerara durante a Revolta de 1823. Para Costa (1998), suas ações e omissões foram cruciais para o evento: ele e os colonos locais não divulgaram uma ordem britânica que visava melhorar as condições dos escravizados. Essa omissão gerou a insurreição, à qual Murray respondeu com repressão violenta, resultando na morte de centenas de pessoas. Além disso, ele presidiu o tribunal militar que condenou o missionário John Smith à morte. Por fim, Murray foi deposto e teve que voltar à Grã-Bretanha, onde foi responsabilizado por suas falhas.

Segundo Costa (1998), apesar de brutal, a Revolta de Demerara de 1823 foi um ponto de inflexão: o martírio de John Smith, a coragem de Quamina e Jack Gladstone, e a severidade da repressão de Murray levaram a questão da escravidão para o centro do debate público na Grã-Bretanha, pavimentando o caminho para a aprovação da Lei de Abolição da Escravidão em 1833. As ações desses quatro homens, em suas complexidades e contribuições individuais,



transcenderam as plantações de Demerara e moldaram significativamente o curso da história abolicionista.

Em leitura aprofundada de *Coroas de Glória, Lágrimas de Sangue*, notamos que a historiadora oferece uma reconstrução profunda e multifacetada desse levante. No entanto, ao analisar a narrativa histórica predominante, inclusive em sua própria pesquisa, é possível perceber a limitação no registro e na visibilidade das mulheres escravizadas. O foco recai sobre os líderes masculinos, que foram os principais articuladores e figuras proeminentes na documentação colonial.

Essa lacuna não é exclusiva do estudo de Costa, mas reflete uma característica da própria produção de fontes históricas sobre a escravidão e as resistências. Os registros oficiais, produzidos pelos colonizadores, tendiam a documentar o que lhes interessava: a identificação e punição dos “instigadores” da revolta, quase sempre homens que exerciam liderança visível ou que eram percebidos como ameaças diretas à ordem. As mulheres, embora fundamentalmente envolvidas no dia a dia da vida nas plantações e nas redes de comunicação entre os escravizados, muitas vezes não aparecem com o mesmo protagonismo nos documentos que formam a base da historiografia tradicional.

Neste ponto, reconhecemos *The Hangman’s Game* (2008) enquanto uma reescrita paródica deste episódio histórico. O romance não apenas revisita os acontecimentos da Revolta de Demerara de 1823, mas o faz por meio da paródia, subvertendo elementos da narrativa original. Essa abordagem permite uma nova perspectiva sobre os fatos, incluindo a oportunidade de lançar luz sobre as figuras menos documentadas, como as mulheres escravizadas.

Os personagens da hipodiégese ecoam figuras históricas da revolta, estabelecendo um paralelo paródico: John Smithers corresponde ao pastor John Smith; Mary Smithers, à Jane Smith; Quamina, a tanto Quamina quanto Jack Gladstone; Rosita, à escravizada Susanna; e o governador Murrain, ao governador John Murray. É crucial notar que Auntie Lou não possui um equivalente histórico específico, destacando sua originalidade na paródia.

Os eventos da hipodiégese estão intrinsecamente ligados aos fatos do mundo narrados pela autora fictícia. Na diégese, cada um dos sete personagens principais possui uma espécie de “irmão gêmeo”, desempenhando fun-



ções semelhantes, mas adaptadas ao contexto da ditadura nigeriana dos anos 90: John Smithers é o esposo da narradora/escritora; Mary Smithers é a própria narradora/escritora; Rosita atua como babá/enfermeira da família; Quamina é o namorado da babá/enfermeira e ex-militar; o governador Murrain é o Presidente/Ditador da Nigéria; e Auntie Lou é a mãe da babá/enfermeira e primeira esposa do Presidente/Ditador. Ambas diégeses são marcadas pela violência e sua ineficácia.

As primeiras oposições viáveis para reverter o processo de colonização caracterizavam-se pela luta armada; contudo, divergências sobre a eficácia dos métodos de resistência marcam a história da Teoria Pós-colonial. Entre os estudiosos que defendem a luta armada para a libertação colonial, destacamos Fanon (2005), que via a violência como um instrumento necessário e libertador para os povos colonizados. Para ele, a violência era um meio de descolonização que permitia aos oprimidos recuperarem sua dignidade, romper com a mentalidade colonial e purgar-se dos efeitos desumanizadores da opressão.

Por outro lado, contrapõe-se à violência a resistência que opera pelo discurso, conforme estudos de Ashcroft (2001). O autor observa que o termo resistência costuma evocar imagens de guerra, no entanto, ele pondera que, considerando a frequente substituição do poder colonial por elites igualmente coercivas e a impossibilidade de homogeneizar a experiência colonial, a resistência que se manifesta pelo discurso emerge como uma forma mais sutil, porém potente, de subversão.

Essa forma de resistência pode ocorrer através da resignificação da linguagem, da reafirmação cultural, da reapropriação de narrativas, ou mesmo de atos cotidianos de desafio simbólico que minam a autoridade colonial. Ao invés de uma oposição direta e muitas vezes custosa em vidas, a resistência discursiva atua no campo das ideias e da representação, corroendo a hegemonia ideológica do colonizador e construindo espaços de autonomia cultural e intelectual.

Homi Bhabha (1998) também argumenta que, através de estratégias subversivas como a civilidade dissimulada, o colonizado pode adquirir e exercer poder dentro dos limites de sua própria identidade. Além disso, destaca que o colonizado pode reaver sua voz e resistir ao poder colonial por meio da apropriação, reescrita e releitura/reinterpretação das narrativas e símbolos impostos.



Em *The Hangman's Game*, com a intenção de ressaltar que a revolta armada não constituía o melhor meio de sublevação, King-Aribisala discute que o levante de 1823 não havia sido a primeira tentativa liderada por Quamina, e sim a segunda. Apesar de seus esforços em organizar essa revolta e de usar seu poder como diácono da Capela Betel para garantir seu sucesso, Quamina volta a cometer o mesmo erro, ignorando os apelos de três mulheres: Rosita (sua esposa e filha de Auntie Lou), Mary Smither (esposa de John Smithers) e Auntie Lou (mãe de Rosita). Elas insistiam que ele esperasse e não agisse violentamente, argumentando que a dissimulação poderia ser a chave para tomar o poder dos colonos.

Seguindo as antigas bases africanas de poder, fortemente influenciadas pelas colonizadoras, as quais reforçavam que a mulher não possuía intelecto suficientemente equilibrado para se manter sem um homem, os próprios colonizados outremizavam as mulheres, rejeitando-as nas rebeliões armadas. Isso acontecia apesar da colaboração diária delas para o sucesso desses levantes. Nesse contexto, o Quamina fictício ignora os pedidos de Auntie Lou para que esperasse o melhor momento para rebelar-se: “[...] O cocheiro da Costa Leste riu alto quando ele [Quamina] lhe disse que aquela não seria uma *guerra de cozinha* conduzida por mulheres. Era verdade que Auntie Lou conseguia se virar, mas Rosita? O rosto dele se abriu em um sorriso. [...]” (King-Aribisala, 2007, p. 123, *itálicos nossos*).

King-Aribisala parodia o relato histórico de Costa justamente porque a historiadora descartou, ainda que essa não fosse a intenção de sua pesquisa, a possibilidade de a rebelião ter sido organizada por mulheres. Dessa forma, a atitude de Quamina, no campo da ficção, ao não ouvir as mulheres, simboliza a forma como elas eram e ainda são inferiorizadas e descartadas na organização de grandes acontecimentos. Consequentemente, a história dita “oficial” as ignora como possíveis heroínas.

Mulheres: glórias da Revolta de Demerara

Auntie Lou, a personagem de *The Hangman's Game* cuja figura não parodia nenhum personagem histórico específico do registro de Costa, pode ser analisada, inicialmente, dentro dos parâmetros do essencialismo, privada de sua individualidade, considerada ignorante e preguiçosa como todo escravo o



era. No entanto, escrava e amante de um homem poderoso, Auntie Lou preserva sua subjetividade e autonomia através da cortesia dissimulada descrita por Bhabha (1998), resistindo para promover o início da libertação escrava em Demerara. Ao tentar solapar o poder colonial e quase alcançar os seus objetivos de libertação imediata, Auntie Lou prova a instabilidade do sujeito colonial em todas as instâncias.

Auntie Lou é introduzida na história durante o cortejo fúnebre do pastor Smithers, acusado e julgado, ao lado de Quamina, de organizar e conduzir a rebelião. Nesse momento, ela critica abertamente a sociedade patriarcal de Demerara, que relegava as mulheres a um papel subordinado, restringindo sua participação na luta pela libertação: “é Mary, Rosita e eu que planejô essa coisa que eles chama de revolta. A gente que fizemo isso. E ninguém vai agradecê por isso. Porque é um mundo de home. Todos eles é cego”²¹(King-Aribisala, 2007, p. 55).

Auntie Lou fala o crioulo guianense, e esse uso da língua tornou-se um dos melhores e mais comuns meios de resistência à colonização inglesa. Disso, conforme Bhabha (1998), se deduz que o colonizado aprendeu o idioma não como os ingleses o falavam, mas em um tom imbuído dos costumes dos povos pretos, adaptado às necessidades dos escravizados. Essa forma de usar a língua do colonizador demonstra que, no ato da imitação, a recusa à superioridade europeia acontece à medida que o colonizado modifica o objeto imitado. É um discurso que permite ao escravizado tanto recobrar sua voz quanto revidar as investidas outremizantes do colonizador, e é com esse tom que a voz de Auntie Lou se faz ouvir por toda a narrativa, mulher que não existe no registro histórico.

Auntie Lou percebe na cegueira de Smithers, Quamina e Murrain dois fatores que moldam sua vida e a das outras mulheres na colônia: a opressão colonial e a submissão patriarcal. Essa submissão patriarcal, no plano do colonizado, manifesta-se especialmente por parte de Quamina, que não confia na capacidade das mulheres para organizar uma rebelião:

Quamina muito estúpido, tonto. Tudo o qu’eu pude dizê pra ele, tudo qu’eu pude falá... Se cê qué liberdade, tem que esperá a hora correta. Tem que esperá pra quando as mulher vai dizê que é hora

²¹A tradução foi feita com a intenção de reproduzir as particularidades do discurso da personagem, incluindo desvios da norma gramatical, para manter a autenticidade de sua voz no texto original.



[...] Homenão entendi de tempo. Eles é todo cego de verdade. Todos ele. Quamina, eu disse que se ocê qué liberdade, espera. Vai chegá. As mulher, elas vai consegui a liberdade procê. Tudo o qu'eu pude dizê pra ele, tudo o qu'eu pude falá... A gente tem que planejá bem bem. E a gente planejë bem. Mas não... ele não conseguiu ouvi. Ele é cego como o resto (King-Aribisala, 2007, p. 56).

No plano do colonizador, a opressão colonial surge do pastor Smithers através da missão civilizadora. Essa missão impunha ideais cristãos sem levar em conta que, muitas vezes, eles pouco significavam para os escravizados, já que estes possuíam e respeitavam suas próprias tradições religiosas:

Pega aqui o Reverendo Smithers. Ele vem pra essa colônia e qué pregá pra gente. Ele qué ensiná sobre Deus [...] Ele fala, fala e não olha. Ele tem só boca. Se ocê vai ensiná escravo – “Servos, seja obediente ao senhores” - numa frase, e depois ensiná sobre Jesus Cristo e pecadô e Jesus vindo para salvá a gente... O que ocê vai esperá? É melhor ele morto. O home é tão estúpido que nem sabe o que tá acontecenô. (King-Aribisala, 2007, p. 55, aspas originais).

Por outro lado, a opressão colonial vinda da figura do governador Murrain manifesta-se através de abusos físicos e psicológicos. Murrain se comporta como uma divindade, impondo pressupostos eurocêntricos como a única verdade e objetificando a sociedade local, desvalorizando sua cultura e sua identidade:

Todos ele é cego. Principalmente o governadô. Aquele home. Aquele home perturba eu. Os três perturba. Mas o Mestre Governadô perturba mais. Eu devia tê espetado um alfinete na bunda dele e outro na coisa dele quando tive chance. Home branco tonto. Todo poft poft com sua barriga gorda e seu rosto vermelho [...] Ele esqueci que é só Governadô e pensa que é Deus [...] (King-Aribisala, 2007, p. 56).

Além da opressão colonial sobre a comunidade escrava de Demerara (e até mesmo sobre brancos que não seguiam suas ordens, como o pastor Smithers), o governador também submetia as mulheres a um domínio patriarcal, forçando-as a manter relações sexuais, para depois castigá-las. Auntie Lou é quem mais sofre com essa submissão patriarcal. A relação [de amantes] dos dois dura anos, e eles têm uma filha, a escravizada Rosita.



Apesar da submissão imposta, Auntie Lou é capaz de resistir e revidar a opressão que sofre. Sua trajetória de vida em Demerara mostra isso: aos 58 anos, ela é a parteira e curandeira mais respeitada da região. Sua sabedoria sobre vida e morte, junto com seu poder de persuasão, surpreendem a todos. Por isso, tanto brancos quanto negros a respeitam como a nenhum outro escravizado: “Auntie Lou não demorou a se tornar a Auntie Lou. Era uma posição que ela prezava quase tanto quanto as centenas de crianças que havia trazido ao mundo [...]. Os brancos o adotaram, vendo nela uma força que pensavam poder explorar para seus próprios fins. [...]” (King-Aribisala, 2007, p. 57-8).

A relação entre Lou e Murrain é o ponto central da paródia no romance de King- Aribisala. Ela se torna amante fixa do governador, mas, ao contrário de outras mulheres que se tornam, obrigadas, amantes dos colonos, ela subverte sua condição de “outra” para conquistar sua liberdade. Para entender como isso acontece, é preciso analisar as circunstâncias de seu primeiro encontro:

Numa manhã, ela foi interrompida por vozes altas, mãos batendo em sua porta e rostos tensos [...]. Aggie tinha vindo lhe dizer que seu homem, Samuel, com quem vivia há oito anos e com quem tinha tido oito filhos, estava prestes a ser vendido. Aggie era uma das mulheres bonitas que haviam passado uma semana na casa do Governador antes de ser mandada para trabalhar nos campos [...] (King-Aribisala, 2007, p. 58).

Auntie Lou decide procurar o governador e interceder em nome do casal:

Sem nem trocar o vestido de dormir, ela caminhou até a casa grande. Ao subir os degraus que davam para a varanda em semicírculo, ela viu o Governador sentado em sua cadeira de balanço, a cabeça balançando suavemente com o movimento [...]. “Teve uma noite boas de dormi, Mestre Governadô?” “Que diabo você está fazendo aqui? Quem é você?” [...]. “Sô a Auntie Lou, sinhô. O sinhô me conhece, sinhô. Sô a partera dessa plantação.” “E daí?” (King-Aribisala, 2007, p. 58-9, aspas originais).

Apesar de furiosa, Auntie Lou dissimulou seus sentimentos ao ver o governador despertar. Enquanto ele a humilhava, questionando por que uma mulher escravizada ousava perturbar seu sono, ela se mantinha gentil. Sua atitude



era estratégica: ela sabia que a única forma de conseguir algo para seu povo era se submeter, a princípio, aos desejos e vontades dos homens brancos:

Auntie Lou bateu palmas duas vezes. Um escravizado veio à varanda. “Traz uma bebida fresca pro Mestre Governadô”, ela ordenou. Virou-se para ele.

“Aggie disse que o sinhô qué vendê Samuel hoje, hoje mesmo, sinhô, Mestre Governadô, sinhô.”

“E o que isso tem a ver com você?”

O escravizado exibiu uma bandeja com um copo alto de rum. Auntie Lou pegou o copo dele e, sem interromper sua fala, levou-o aos lábios do Governador.

“Bebi isso, sinhô. Vai acordâ bom, bom mesmo.”

Sem pensar, o Governador bebeu o conteúdo do copo. Auntie Lou endireitou o corpo e caminhou até a grade da varanda. Sentindo os olhos de Murrain sobre ela, virou-se, ajoelhou-se no chão e se arrastou de joelhos em direção a ele. Ajoelhada ao seu lado, ela limpou sua boca. “O que você está fazendo? Pare com essa bobagem... o quê?”

“Só tô ajudano o sinhô, sinhô. Não vende Samuel, por favor, sinhô.”

“E por que não?” Ele estava começando a pensar que aquilo era um sonho. Mas não um sonho tão ruim.

“Os dois... Samuel e Aggie tão aqui faz oito anos. Não parte o coração da Aggie, sinhô.”

A mulher ainda estava com sua camisola - uma peça justa e reveladora. “Está bem. Está bem. Não precisa de venda [...]”.

“Brigada, sinhô. Mestre Governadô, brigada. Deus abençoa ocê, sinhô. O sinhô é o melhor Governadô, sinhô. Brigada, sinhô, Mestre Governadô, sinhô.” (King-Aribisala, 2007, p. 59, aspas originais).

Auntie Lou usa a sedução para desestabilizar a posição aparentemente inabalável do governador. Ela sabe que Murrain, como muitos colonizadores, sente-se superior quando o “outro” reconhece seu poder e se submete a todas as suas vontades. No entanto, cego por seu desejo, Murrain não percebe que a atitude submissa de Auntie Lou é, na verdade, uma dissimulação que esconde seus verdadeiros sentimentos.: “Se ele tivesse olhado nos olhos dela, teria visto que eram frios.” (King-Aribisala, 2007, p. 59).

Depois do primeiro encontro, Murrain passou a procurar Auntie Lou com frequência. Ela, fingindo aceitar as investidas, jamais as recusou. Em pouco



tempo, ele a instalou em sua casa, estabelecendo com a escravizada uma relação que se assemelhava à de um casal.

A intimidade sexual com o governador dá a Lou a certeza de que a ideologia que defende os pretos como inferiores aos brancos é uma fabricação. Como Figueiredo argumenta, o preto é “um constructo, ou seja, uma construção cultural do mundo branco” (1998, p. 68). A personagem percebe que os brancos utilizam a raça e o sexo como armas para manter essa ideologia e marginalizar a população preta.

Após entender as táticas que os brancos usavam para desumanizar seu povo, Auntie Lou passa a observar os rituais diários do governador. Esses rituais incluíam o enceramento dos degraus da varanda, a fuga para o quarto e o uso do urinol. O primeiro era feito por Auntie Lou, enquanto o governador a assistia de sua cadeira de balanço, fingindo ler um jornal. Após esse processo, eles se dirigem ao quarto de Murrain. Ali, ele se despe com a ajuda de Auntie Lou. Neste ponto da narrativa, que é o presente da hipodiégese, a única mudança é a aparente ausência de desejo sexual do governador.

Em seguida, o governador realiza o ritual de urinar no penico, um ato assistido pela escravizada, o que sugere um problema urinário que o tornava dependente de ajuda, inclusive com práticas medicinais não convencionais. O objeto, feito de porcelana fina, era tão valioso que muitos o confundiam como uma obra de arte. Murrain o levava para onde fosse, e sua afeição era tamanha que ele não o escondia de quem se envolvia intimamente. Ao tomar conhecimento dessa particularidade, “[...] Auntie Lou sorriu, vendo no Governador o homem” (King-Aribisala, 2007, p. 60).

Auntie Lou percebe que a autoridade do governador se enfraquece progressivamente aos seus olhos. Através dos rituais diários, ela não apenas o enxerga como um homem comum, mas também compreende que ele utilizou a cor como mero pretexto para a objetificação dos escravizados. A convivência com Murrain e a descoberta de seus mistérios fortalecem a subjetividade de Auntie Lou, impulsionando-a a resistir e organizar uma revolta independente de armas físicas.

Lou, junto com Mary Smithers (esposa de Smithers), Rosita e os homens comandados por Quamina, começa a organizar uma revolta. O “Grupo de Cos-



tura da Salvação”, de Mary, serve como fachada para as reuniões. É importante notar que, neste ponto da hipodiégese, os Smithers já estão em Demerara há seis anos. Considerando que Rosita tinha dezoito quando eles chegaram, o plano de libertação de Auntie Lou, baseado em sua cortesia dissimulada, já estava em curso há vinte e quatro anos.

Assim, ao descobrir que o Rei George IV da Inglaterra havia enviado instruções aos governadores das colônias da Guiana para darem início ao processo de libertação escravizada, Auntie Lou procura Murrain e exige explicações. Considerando seu comportamento impróprio, o governador a ignora, e Lou quebra seu penico. Em retaliação, o governador ordena o açoitamento da escravizada. Diante disso, Auntie Lou e as outras mulheres decidem iniciar a revolta.

Em colaboração com Quamina e seus homens, as mulheres decidem que a revolta deve começar no dia da festa de aniversário do governador, quando haveria uma grande celebração pública. Contudo, reforçando o ideal patriarcal na esfera colonizada, Quamina se recusa a se juntar a elas, sem, no entanto, avisá-las:

Recusando-se a se envolver no que ele se refere como uma “guerra de cozinha”, na qual “uma mulher branca louca” [Mary] tem um papel crucial, Quamina já vinha fazendo seus próprios planos com os escravizados nas plantações, em Georgetown e na Costa Leste sobre o momento da revolta, um momento que entra em conflito com o que foi proposto pelas mulheres [...] Quamina combina com seus homens que a revolta deveria ocorrer um dia antes [da festa de aniversário do Governador], em um domingo, raciocinando que os brancos estariam em suas igrejas e, portanto, poderiam ser atacados com relativa facilidade [...]. (King-Aribisala, 2007, p. 120-1, aspas originais).

Os planos de Quamina para uma revolta armada fracassam, exatamente como Auntie Lou havia previsto. Ele, então, paga com a vida por sua cegueira: “Ele usô a capela; ele usô John pra planejá a coisa du jeitu que ele não intendia... Ele só pensava em liberdadi. Bom, ele tem agora. Eles cortarô a cabeça dele e colocaro num espigão. Ele nem teve tempo. Era só ‘Tem qui tê nossa liberdade. Temo qui tê e o Rei George disse que sim’. Ondi tá o Rei George?” (King-Aribisala, 2007, p. 55, aspas originais). Auntie Lou enxergava o que Quamina, em sua



cegueira por uma liberdade imediata, não via: mesmo com a proclamação do Rei da Inglaterra, os colonos jamais concederiam a liberdade de forma pacífica.

Matar Quamina e expor sua cabeça em público não foi suficiente para encerrar a revolta; era preciso encontrar um culpado. John Smithers, cuja missão civilizadora incomodava os fazendeiros, serviu perfeitamente aos propósitos de Murrain. Culpendo-o, o governador justificaria a carnificina na colônia – alegando que Smithers incitara os escravizados à violência – e se livraria de uma vez por todas dos missionários da Sociedade Missionária de Londres. Assim, o pastor foi acusado, junto com Quamina, de organizar a rebelião iniciada em Georgetown. A ligação de quase todos os participantes da revolta com a congregação da Capela Betel, um bilhete que Quamina deixara ao pastor na véspera, e o conteúdo do diário de John serviram como provas em um julgamento onde o réu já estava condenado.

Presidido por Murrain, o julgamento transcorria sem grandes interrupções, com vários escravizados, coagidos a depor, testemunhando contra o pastor. A calma é quebrada quando Auntie Lou adentra o tribunal em defesa de John, no exato momento em que o promotor lia trechos de seu diário: “Eu sô da defesa. Defendo o Pastor John. E se é pra falá eu vô falá. Ceis se chama de cavalheiro! Ceis, os ‘branco’. Ceis se diz justo e fala e fala sobre a justiça britânica e outras coisa... Solta minha mão! Eu vô falá!” (King- Aribisala, 2007, p. 149, aspas originais).

Este episódio exemplifica a tese de Bhabha (1998): o escravizado pode recuperar sua voz e, com ela, revidar a outremização imposta pelo homem branco a partir do momento em que percebe que sua fala tem o mesmo poder que a do colonizador. Auntie Lou resgata sua voz preta e feminina ao entrar no tribunal, resistindo ao apropriar-se do discurso branco, modificando-o com seu inglês crioulo:

“Você é Auntie Lou de...”

“Eu sô Louise,” anunciou Auntie Lou, cruzando os braços [...].

[...] “Eu digo que sô Louise. Me faz pergunta. Finje que o sinhô tá me fazeno pergunta em nome da justiça britânica e pergunta do Reverendo Mestre John. Ceis já enforcarô ele, então pergunta pra mim.” (King- Aribisala, 2007, p. 150, aspas originais).



A recusa de Auntie Lou em ser chamada de “Auntie Lou” é um ato de retomada identitária. Ao insistir em ser Louise, ela afirma que, assim como os brancos tinham seus nomes e identidades, as pessoas pretas, incluindo as mulheres, também os tinham e mereciam respeito. Tendo um nome, Lou espera ser inquirida pelo tribunal como Louise, um sujeito com voz e meios para falar em defesa do pastor.

Auntie Lou ridiculariza o governador quando ele a pede para jurar sobre a Bíblia. Ela o questiona se deve jurar para Deus ou para ele, igualando o poder dos dois e fazendo uma crítica clara à postura de superioridade de Murrain. Em seguida, ela retira o turbante que cobria seus cabelos, revelando sua ascendência africana, e encara os juizes. Neste momento, ela critica o pré-julgamento de Smithers, a compra de testemunhas, a tortura e a subestimação da inteligência dos escravizados:

“Essa coisa que ceis chama de julgamento é uma besteira tonta.” Ela apontou para John. “Ceis todo já condenarô ele. Ceis qué falá de justiça e Império Britânico e Rei George e Deus com seu bafo de jumento... Ceis espanca nós como animal, ceis compra a língua dos escravo porque faz nós temer ocêis, os branco. Ceis acha que porque somo preto somo estúpido, e acha que porque a revolta não deu certo somo estúpido e que somo como criança, como diz aquele promotô-mirim... Bom, deixa eu dizê uma coisa. Eu não tenho medo d’ocêis, ‘branco’. Governadô, Rei George, promotô... de nenhum d’ocêis. Ceis chicoteou eu antes, né? Fez mal pra mim, mas não porque o chicote cortô minha pele... Desde que ceis puserô corrente em outro ‘branco’ como ceis e disse que ele fez traição, eu não tenho medo d’ocêis. Alta traição é o que ceis faz com a gente!” (King- Aribisala, 2007, p. 151-2, aspas originais).

Neste ponto, a autoridade colonial se quebra. Ao resistir e ter sua subjetividade recuperada, a autonomia de Auntie Lou ultrapassa os limites opressores do sistema. Como um sujeito duplamente colonizado, ela traz à tona o sujeito africano, livre da falsa superioridade europeia. Assim, ela deixa de ser subalterna para se tornar um sujeito autônomo, transcendendo as categorias de gênero e raça: nem homem, nem mulher, nem preto, nem branco, simplesmente sujeito:

“Eu tô rindo d’ocêis faz tempo. Ceis não sabe que essa vai sê a última revolta de escravo que essa Demerara vai vê. Quando vejo ceis ponhá um home branco como ceis no pelourinho e menti



contra ele, eu sei que a escravidão acabô e eu tô livre. E ocê, Governadô... ocê...”

Foi o soldado à direita do Governador que arrastou Auntie Lou para o pátio, onde ela se ergueu em toda a sua altura e cuspiu na poeira. (King- Aribisala, 2007, p. 152, aspas originais).

Auntie Lou se torna a metonímia do poder preto em uma sociedade colonial, pois encara a dupla colonização com a certeza de quem é (Louise), do que quer e do que sente. Ela entende que o sistema opressor é falsamente construído e, por isso, ri abertamente dele. Sua subjetividade se concretiza na forma ativa e segura com que sai da corte, de cabeça erguida, mesmo forçada, aliada à convicção de que terá sua vingança contra Murrain, além da liberdade.

O pastor Smithers é condenado e morre na prisão. Murrain, por sua vez, acaba tendo seu castigo pela forma opressora com que governou: sua incapacidade de governar e condenar é exposta – a intervenção de Auntie Lou no julgamento contribuiu para a sua deposição –, e ele recebe ordens do próprio Rei para voltar à Inglaterra.

Quando Murrain se prepara para deixar Demerara, Auntie Lou começa a planejar sua vingança:

Ocê arruma suas mala e vai pra Inglaterra. Acha que tá seguro. Deus é testemunha, ocê vai se arrepêndê de tê nascido. Acha que tá seguro. Acha que vai deixá a gente aqui, assim... Mas ocê tá errado. Tá errado.

“Do mesmo jeito que ocê mijou ne nós com o controle de nós, eu vô dá um jeito no seu mijo.” (King-Aribisala, 2007, p. 57-64, aspas originais).

A resistência total de Auntie Lou se dá não por meio da luta armada, mas ela se aciona pela dissimulação, a imitação burlesca, a espera, que derruba o poder colonial em uma guerra muda e praticamente invisível ao olhar europeu. No romance, isso se concretiza quando a escravizada faz um trabalho para que Murrain, a bordo do navio, sofra um mal-estar, fique impedido de urinar e, por fim, morra:

Auntie Lou esfaqueia o rato e lhe corta o rabo. O Governador se contorce. O médico do navio mergulha a mão em sua maleta preta e coloca saís de cheiro no nariz do Governador. O Governador



murmura, “Auntie Lou. Eu a amo... Eu... Se ao menos... Se ao menos eu pudesse...” (King-Aribisala, 2007, p. 179, aspas originais).

Considerações

A discussão sobre *The Hangman’s Game* revelou como o romance atua como uma reescrita paródica da Revolta de Demerara de 1823. Ao visitar e subverter os relatos

históricos, o texto não apenas expõe os vieses da historiografia, mas também resgata as vozes das mulheres que foram silenciadas nos registros oficiais. Personagens como Mary, Rosita e, principalmente, Auntie Lou, desafiam a “coroa de homens” da história tradicional.

Isso não quer dizer que as mulheres não participaram ativamente. Pelo contrário, o registro de Costa, embora centrado nas figuras masculinas, reconhece implicitamente a participação feminina nas redes de informação, na coesão comunitária e, em alguns casos, como da escravizada Susanna (Rosita na hipodiégese) na própria ação direta da revolta. Contudo, as especificidades de suas contribuições – suas estratégias de resistência cotidianas, suas vozes e seus sofrimentos – são quase nulas.

Para criticar a opressão patriarcal que impedia a plena participação das mulheres em revoltas como a de Demerara de 1823, King-Aribisala cria Auntie Lou, uma figura ausente dos registros históricos oficiais. A personagem atua como uma metonímia do poder feminino preto na rebelião, representando as vozes e as estratégias de resistência de todas as mulheres que foram silenciadas ou apagadas pela historiografia.

A resistência de Auntie Lou é multifacetada e vai além da violência física. Ela é a principal idealizadora da revolta, mas sua estratégia se baseia na manipulação discursiva e na civilidade dissimulada, que esconde uma profunda crítica ao sistema colonial. Ao falar o crioulo guianense, ela reafirma sua identidade cultural e linguística em um ambiente que tenta apagá-la. Sua luta é contra a opressão patriarcal e colonial, e ela a conduz com uma sabedoria que a cegueira de figuras como Quamina, focadas apenas na força bruta, não permite enxergar. Auntie Lou representa a ideia de que a libertação não está apenas em um ato



grandioso de violência, mas em cada gesto de autonomia, em cada palavra de resistência e na reivindicação de sua própria voz e visão.

Por fim, compreendemos que o desafio para a historiografia, incluindo a de Emília Viotti da Costa, é ler as entrelinhas desses documentos e buscar outras fontes, como a tradição oral e análises sociais mais amplas, para tentar resgatar e dar visibilidade às experiências femininas. A própria natureza da sociedade escravista e patriarcal significava que as mulheres eram duplamente marginalizadas na documentação, pela condição de escravizadas e pelo gênero, o que torna a tarefa de reconstruir suas histórias um esforço contínuo e complexo.

Referências

ASHCROFT, Bill. **Post-Colonial Transformation**. London e New York: Routledge, 2001. 256 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1981. 366 p.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 400 p.

BONNICI, Thomas. (org.) **Resistência e intervenção nas Literaturas Pós-Coloniais**. Maringá: Eduem, 2009. 491 p.

COSTA, Emilia Viotti da. **Coroas de glória, lágrimas de sangue: a rebelião dos escravos de Demerara em 1823**. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 415 p.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergario Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005. 352 p.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de Identidades Pós-Coloniais na Literatura Antilhana**. Niterói: Eduff, 1998. 168 p.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. 143 p.

King-Aribisala, Karen. **The Hangman's Game**. Leeds: Peepal Tree Press, 2007. 191 p.



SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e CIA**. São Paulo: Editora Ática, 2004. 96 p.

YOUNG, Robert. **Desejo colonial**: hibridismo em teoria, cultura e raça. Tradução de Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005. 258 p.



CAPÍTULO VII

A ESCRITA DE SI EM *MELHOR NÃO CONTAR*, DE TATIANA SALEM-LEVY: REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA INTRAFAMILIAR

Renata Teixeira de Castro Tobaldini

Considerações iniciais

Tatiana Salem Levy é uma escritora contemporânea brasileira, nascida em Lisboa, no ano de 1979, período em que a família se encontrava exilada em função da Ditadura Civil-militar no Brasil. Escreveu várias obras reconhecidas pelo público e pela crítica, entre as de maior destaque, *A Chave de Casa*, que lhe rendeu o Prêmio São Paulo de Literatura na categoria de melhor autora estreada e *Vista Chinesa*, que foi finalista do Prêmio Oceanos, do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Jabuti. Ambas as obras trazem elementos biográficos – uma baseada em experiências da própria autora e a outra inspirada no drama vivido por uma amiga próxima – caracterizando um estilo marcante e peculiar em sua escrita.

Sua produção mais recente, intitulada *Melhor não Contar*, foi publicada em 2024. Trata-se de um romance autoficcional, no qual são narrados fatos que deixaram uma marca indelével em sua trajetória pessoal e em sua escrita literária. Seguindo os movimentos da memória, o texto se apresenta em primeira pessoa, em uma narrativa não linear, fragmentada, dividido em capítulos curtos, e com uma diversidade de formatos, compreendendo a inserção de entradas de diários, fotografias, documentos, e também a referências a várias autoras e suas escritas.

Não obstante estejamos no presente texto, voltados para uma reflexão acerca do fenômeno da violência intrafamiliar, valendo-nos de alguns aspectos apresentados na obra, sinalizamos que *Melhor não contar* (2024) trata de muitos



outros assuntos pertinentes e que atravessam as vivências da autora-narradora-personagem como mulher, filha, mãe, namorada, esposa, dentre eles: puberdade, menstruação, adolescência, finitude e luto, aborto, relacionamentos, maternidade, dentre outros.

No entanto, o que norteia a obra é o questionamento feito reiteradamente pela autora-narradora-personagem sobre contar ou não contar para a mãe sobre o assédio que sofreu de seu padrasto. No transcurso do tempo da violência sofrida, o quadro de saúde da mãe se agrava e tudo fica ainda mais complexo e intenso, o que se exacerba após seu falecimento, sem que o segredo tenha sido revelado. A violência sofrida e o “não dito” sobre o assunto causam marcas profundas, sendo que o livro, abordando todos estes temas, só veio a ser escrito vinte anos após do falecimento da mãe da autora.

Diante de algo tão íntimo e marcante, a escrita torna-se, portanto, uma forma de resistência, um veículo por meio do qual a autora-narradora-personagem revisita memórias, se aproxima e se distancia do vivido e experienciado subjetivamente por ela, exterioriza o que guardou para si e que a impactou sobremaneira. Porém, ao fazê-lo, valendo-se da autoficção, em um movimento de uma escrita que “sai de si em direção ao outro”, é possível relacionar com um contexto social, histórico e político, explicitando e problematizando um tipo de violência que é vivida também por muitas mulheres no âmbito privado e que permanecem silenciadas.

O presente texto tem o objetivo discutir, a partir da obra *Melhor não contar* (2024), questões relativas ao fenômeno da violência intrafamiliar, que impacta a vida de milhares de meninas e mulheres. Embora ocorra em um espaço privado, essa violência se apresenta como uma das expressões de uma sociedade estruturalmente baseada em relações assimétricas de poder, marcadas por classe, raça e gênero.

Escrita de Si e Autoficção

Conforme citado anteriormente, o romance *Melhor não contar* (2024) é uma narrativa autoficcional. Desta feita, inicialmente, nos deteremos brevemente sobre alguns aspectos relativos à escrita de si e à autoficção. Destacamos, de pronto, as diferenças entre autoficção e autobiografia, visto que essa última



tem como propósito, que o próprio autor ou autora, notadamente uma pessoa com certo destaque, escreva sobre sua trajetória de vida, até o momento da escrita do livro em questão, buscando ser fiel aos fatos, ou seja, “na autobiografia, o autor deve fazer um pacto com a verdade, mesmo não havendo verdade absoluta, mas existe um princípio de veracidade que fundamenta o pacto com o leitor” (Feliciano, *et al*, 2017, p. 03).

A noção de “pacto autobiográfico” foi elaborada por Philippe Lejeune nos anos 1960, o qual se refere a uma concepção de contrato de leitura entre o autor e o leitor, baseado em “princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem- protagonista” (Faedrich, 2015, p. 02). Há na obra elementos que indicam a intenção do escritor de compor uma obra autobiográfica, seja na autorreferência, seja em prólogos, dedicatórias, ou mesmo extratextuais, em se tratando de uma figura pública, como entrevistas, fotografias, entre outros. Todo este contexto baliza e orienta a leitura da obra.

A Autoficção²² é um gênero ainda em debate, dado seu caráter ambíguo e controverso, uma vez que tensiona fronteiras. Seria, portanto, um gênero literário que “mistura os dois modelos de escrita: a autobiografia e a ficção” (Feliciano, *et al*, 2017, p. 04). Isso porque, mesmo buscando uma escrita sobre fatos que marcaram a intimidade, o escritor ou escritora o faz valendo-se da memória, a qual sempre vai ser permeada por lacunas e esquecimentos. Leila Perrone-Moisés (2016, p. 208) destaca que:

Toda e qualquer narrativa, mesmo aquelas que se pretendem mais coladas ao real, têm algo de ficcional. A ordem de exposição, os pormenores ressaltados ou omitidos, a ênfase dada a determinados fatos, o ângulo pelo qual eles são vistos ou expostos, tudo isso dá à narrativa que se pretende mais verídica um caráter potencial ficcional.

Quando as narrativas autoficcionais são elaboradas “o autor procura dar ênfase nas representações que lhe convém, exaltando o que ele quer que o leitor compreenda sempre se utilizando de recursos literários que mesclêm o real

²² Termo criado por Serge Doubrovsky em 1977, a partir da leitura que ele faz do livro de Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* no qual o autor indaga se seria possível um romance cujo protagonista tivesse o nome do próprio autor. Ao não se lembrar de nenhum romance com tais características Doubrovsky escreveu um livro sobre si próprio, *Le Fils*, no qual utiliza na quarta capa o termo “autoficção” (Perrone-Moisés, Leyla, 2016; Feliciano, *et al*, 2017).



e o ficcional, mantendo, assim, o pacto da ambiguidade” (Feliciano, *et al*, 2017, p. 05). Dito de outra forma, neste tipo de narrativa, o que “deve prevalecer é a subjetividade do autor, baseando-se em fatos reais mas que não tem a pretensão de narrar puramente à verdade dos fatos” (Feliciano, *et al*, 2017, p. 03), ou seja, apresenta-se uma obra que destaca um acontecimento em si (ou vários), não com a intenção de ser fiel a eles, mas de refletir sobre o ocorrido, sobre como foi vivenciado subjetivamente, e sobre as marcas deixadas no eu.

Não é à toa que o livro *Melhor não contar* (2024) inicia com epígrafe de Annie Ernaux, vencedora do Nobel de Literatura em 2022, sendo grande expoente neste tipo de narrativa. Annie define sua escrita como “autossociobiografia”, evidenciando que “retratam histórias que ela viveu, contadas por ela própria, mas abordando reflexões sobre o contexto social e histórico em que estão inseridas” (Ventura, 2022, p. 01). Neste sentido, Levy (2024) também sinaliza que ao falar de si, fala de muitas, que sua escrita “sai de si na direção do outro”, questionando,

[...] quantas mulheres carregarão a imagem dolorida de uma tarde da sua infância? Quantas meninas se tornaram mulheres num episódio de violência? Quantas mulheres ainda se encontram nas meninas que sofreram algum tipo de violência? Seria a escrita uma tentativa de arrancar a cena que existe dentro de nós, torná-la imagem para os outros, e assim profaná-la, acabar com a sua aura sagrada? (Levy, 2024, p. 141).

Neste trecho, evidencia-se que a escrita é tratada pela autora como um meio de expurgar, se aproximar e se distanciar do vivido, de alguma forma “enfrentar” algo tão profundo que viveu, que a marcou sobremaneira e a acompanhou no decorrer da vida: “[...] já não sou eu. É ela. A menina. A menina que nunca mais serei, que ainda sou, que é outra, outra em mim, outra fora de mim, pura escrita” (Levy, 2024, p. 60).

No entanto, historicamente, a escrita de mulheres sobre questões íntimas vivenciadas por elas, estava reservada à escrita de diários, ficando no âmbito pessoal e privado. Tal fato também é problematizado na obra *Melhor não contar*:

Quase todas as meninas da minha geração ganharam diários. [...] A eles confiávamos nossos pensamentos e atos mais íntimos, nossas pequenas subversões, os segredos que não ousávamos



contar nem à nossa melhor amiga. Aprendemos desde cedo a esconder sentimentos, ideias. [...] Não escrevíamos para ser lidas; pelo contrário, escrevíamos para não ser lidas. E deveríamos continuar assim, vivendo em sussurros (Levy, 2024, p. 19).

Oliveira (2024) pontua que “pensar na escrita das mulheres é também pensar em uma redistribuição de lugares e de identidades, sendo que a literatura, durante séculos se restringiu a registrar a perspectiva masculina” (p. 06). Segundo Coutinho (2025, p. 03), “caminhos, trilhas ou atalhos precisaram ser abertos no exclusivista universo canônico literário regido pelo masculino”.

Porém, os desafios da assimetria de gênero neste campo ainda se mantêm, conforme demonstra ampla pesquisa da Professora Regina Dalcastagné a qual analisou 258 romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, dando nota de que 72,7% deles foram escritos por homens e 62,1% dos personagens retratados nas obras são do sexo masculino²³.

Lúcia Osana Zolin (2019) enfatiza o papel da crítica literária feminista no sentido de evidenciar os princípios que fundamentam o cânone literário, “tão marcados por preconceitos de cor, de raça/etnia, de classe social e de sexo” (p. 230), resgatando a produção literária de autoria feminina e dando visibilidade a seus discursos. Como resultado deste trabalho, foram descobertas, apenas no século XIX, obras de várias escritoras que, “apesar de sua qualidade estética, jamais foram citadas pela crítica” (Zolin, 2019, p. 320).

Frente a estas reflexões, afirmamos que em *Melhor não contar* (2024) a escrita é um meio de resistência, de externalizar, problematizar o vivido subjetivamente, mas que impacta a vida de muitas meninas e mulheres, de várias maneiras:

Quanto mais eu leio histórias de mulheres, mais sentido vejo em escrevermos de forma pessoal. Aquilo que vivemos na intimidade, achando que só acontece com a gente, e por culpa nossa, acontece desde há muitos milênios com, se não todas, quase todas nós. Primeiro nos dizem para escrever em segredo sobre nós mesmas. Depois, quando decidimos mostrar para os outros o que escrevemos, nossos diários, nossas cartas, nossas narrativas em primeira pessoa não são consideradas literatura, ou são literatura menor. Só que nada fala mais de quem somos, de

²³DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, 2011.



quem nos tornamos, coletivamente, do que as histórias de nossa vida (Levy, 2024, p. 39).

Conforme sinalizamos, em uma sociedade marcada por assimetrias de gênero, com séculos de silenciamento das vozes femininas, um livro como *Melhor não contar* (2024) “torna porosa a fronteira entre memória individual e coletiva”, ou seja, nesta obra, “Levy inverte a lógica, dos diários e exterioriza em escrita aquilo que o patriarcado procura manter em segredo, de forma que facilite a perpetuação de injustiças de gênero sem que ocorram grandes resistências” (Oliveira, 2024, p. 13).

Violência intrafamiliar: conceito e dados atuais

Algumas publicações utilizam como sinônimos os conceitos de violência doméstica e violência intrafamiliar. Contudo, em sua maioria, tem-se uma certa distinção. A violência doméstica, quando citada, refere-se àquela perpetrada contra mulheres adultas, comumente por parte de companheiros ou ex-companheiros. Já a violência intrafamiliar está mais relacionada à vivenciada por crianças e adolescentes.

Em relação à violência de gênero contra mulheres, observa-se o uso do termo “Violência Doméstica” na própria Lei Maria da Penha (Lei n. 11.340, 2006):

Art. 5º. Para os efeitos desta lei, configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial.

I – no âmbito da unidade doméstica, compreendida como o espaço de convívio permanente de pessoas, com ou sem vínculo familiar, inclusive as esporadicamente agregadas;

II – no âmbito da família, compreendida como a comunidade formada por indivíduos que são ou se consideram aparentados, unidos por laços naturais, por afinidade ou por vontade expressa.

III – em qualquer relação íntima de afeto, na qual o agressor conviva ou tenha convivido com a ofendida, independentemente de coabitação.



O Ministério da Saúde (Brasil, 2002, p. 17), em publicação específica de orientação à profissionais de Saúde sobre a prevalência de “Violência Intrafamiliar”, assim a define:

A violência intrafamiliar é toda ação ou omissão que prejudique o bem-estar, a integridade física, psicológica ou a liberdade e o direito ao pleno desenvolvimento de outro membro da família. Pode ser cometida dentro ou fora de casa por algum membro da família, incluindo pessoas que passam a assumir função parental, ainda que sem laços de consanguinidade, e em relação de poder à outra.

Sendo assim, é possível afirmar que violência intrafamiliar não se refere apenas ao espaço físico onde ocorre a violência, mas tem relação direta com as ‘relações em que se constrói e efetua’. Auxiliando na especificidade dos termos, a mesma publicação nos esclarece que a violência doméstica se diferencia da violência intrafamiliar “por incluir outros membros do grupo, sem função parental, que convivam no espaço doméstico” (Brasil, 2002, p. 15), citando como exemplo, trabalhadores domésticos.

O conceito de violência intrafamiliar admitiria, portanto, apenas a violência que ocorre nas relações familiares, ou seja, entre os membros da família, podendo ser praticada tanto no ambiente doméstico, quanto público. Lembrando que, independentemente de consanguinidade, considera-se familiar, neste caso, pessoas que assumem função parental, estabelecendo uma relação de poder perante a outra.

Para o presente estudo, faz-se importante consignar que estamos tratando a violência intrafamiliar como um fenômeno social complexo, o qual expressa “dinâmicas de poder/afeto, nas quais estão presentes relações de subordinação-dominação” (Brasil, 2002, p.16), sendo um problema de saúde pública e uma violação de direitos humanos, sobretudo, de meninas e mulheres. No entanto, para além da sua manifestação individual em cada contexto familiar e particular, é importante ampliarmos o olhar para todo um sistema de opressão e exploração que forja relações desiguais de poder que impactam sobremaneira a vida de mulheres e meninas em nossa sociedade.

Neste sistema capitalista, patriarcal e racista, a violência não é apenas produzida, mas também, naturalizada e banalizada, especialmente sobre as mu-



lheres pobres e negras (Cisne; Oliveira, 2017). Sendo assim, tais práticas podem se evidenciar na realidade concreta, de várias formas, quais sejam: violência física, violência psicológica, violência econômica ou financeira, violência ou abuso sexual, assédio sexual, violência institucional.

Nos limites do presente texto, não nos ateremos a definições de cada tipo de violência. Contudo, voltaremos a atenção ao assédio sexual, visto que se trata da situação apresentada na narrativa autoficcional *Melhor não contar* (2024), conforme será melhor detalhado a seguir (inclusive é o termo utilizado pela autora-narradora-personagem na obra).

A publicação do Ministério da Saúde de 2002 (p. 20), citada anteriormente, define o assédio sexual como “atitudes de conotação sexual em que haja constrangimento de uma das partes, através do uso do poder de um(a) superior na hierarquia, reduzindo a capacidade de resistência do outro”, dando destaque para duas questões, sendo, a dissimulação do assediador e os efeitos provocados à vítima.

Mais atualmente, a pesquisa “Visível e Invisível: Vitimização de Meninas e Mulheres”, de 2025, define o assédio sexual como “insinuações sexuais não desejadas, sejam elas físicas ou verbais, explícitas ou implícitas, constrangimento, intimidação e invasão do espaço pessoal e do corpo da vítima de forma não consensual” (Brasil, 2025a, p. 12).

Visando apresentar um panorama atual, a partir de alguns dados quantitativos, citamos a quinta edição da pesquisa “Visível e Invisível: Vitimização de Meninas e Mulheres” realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Instituto Datafolha em 2025. É alarmante que os dados apresentem crescimento em todas as formas de violência avaliadas. Os dados apresentados indicam que 37,5% das mulheres entrevistadas vivenciaram alguma situação de violência nos últimos 12 meses, o que significa, em números absolutos, que aproximadamente 21,4 milhões de brasileiras foram vítimas de violência no último ano (fevereiro de 2024 a fevereiro de 2025).

Por se tratar de uma pesquisa relacionada a jovens e adultas a partir de 16 anos, evidencia-se que o principal autor das violências sofridas pelas mulheres nos últimos 12 meses são: cônjuge/ companheiro/ namorado/ marido (40,0%) e ex-cônjuge/ ex-companheiro/ ex-namorado (26,8%). No entanto, 57%



das respondentes indicam a residência como o local onde ocorreu a violência mais grave sofrida no último ano. Apenas 11,6% dos relatos indicam a rua como local da violência. Assim, “Esse dado corrobora a informação de quem são os agressores mais frequentes das mulheres: aqueles com quem elas convivem no ambiente doméstico e/ou com quem tem uma relação íntima de afeto” (Brasil, 2025a, p. 37).

O Relatório Anual do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA que atualiza os principais números relativos à violência no Brasil, denominado “Atlas da violência” de 2025 apresenta também um recorte “dos registros de atendimentos no sistema de saúde brasileiro de meninas e mulheres que sofreram violência doméstica e intrafamiliar” (Brasil, 2025b, p. 65). Dão nota de que do total de registros relacionados à violência contra mulheres no ano de 2023, 64,3% de todas as violências contra pessoas do sexo feminino se enquadram como casos de violência doméstica ou intrafamiliar (autor foi identificado como pai, mãe, madrasta, padrasto, cônjuge, ex-cônjuge, namorado(a), ex-namorado(a), filho(a), irmão(ã) ou cuidador(a)).

Dentre estas, 81,3% dos registros indicam a própria residência como o local de ocorrência das violências sofridas. Cisne e Oliveira (2017) abordam esta contradição, sinalizando que o “lugar supostamente idealizado como de afeto, amor, proteção e acolhimento, torna-se, muitas vezes, lócus da violência” (p. 80).

O Atlas da violência de 2025 indica ainda que houve crescimento deste tipo de violência, com relação ao período anterior, 2022, na ordem de 22,7%. Trata-se de um fenômeno complexo e que acompanha as mulheres em todos os ciclos de vida, seja na infância, adolescência, idade adulta e até mesmo, idosas. Os dados apresentados pelo Atlas da violência 2025, os levam a afirmar que “violência de gênero não letal é abrangente e engloba uma vasta gama de abusos – multifacetados e interseccionais, reificados pelas desigualdades estruturais brasileiras que atingem desproporcionalmente as mulheres e os grupos marginalizados ao longo das suas vidas” (Brasil, 2025b, p. 69).



Reflexões sobre violência intrafamiliar a partir da obra *Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy

A partir da narrativa autoficcional apresentada na obra *Melhor não contar* (2024), teceremos algumas considerações acerca do fenômeno da violência intrafamiliar. O livro inicia com a narrativa de uma cena que marca profundamente a autora-narradora- personagem, a ponto de ser a primeira lembrança que fixa uma data em sua memória – 03 de dezembro de 1979. Quando tinha apenas dez anos, em um momento de descanso e descontração durante as férias, na beira da piscina, ela tira a parte superior do biquíni tal como a mãe comumente fazia. Ao ser surpreendida por um desenho feito pelo padrasto, o qual destaca seus seios, a menina se sente invadida pelo olhar do outro: “Minha solidão foi invadida, está ali exposta no desenho, tudo o que eu achava que era só meu, concentrado naquelas duas bolinhas de tinta azul” (Levy, 2024, p. 13). A cena retorna várias vezes no decorrer do livro, denunciando a recorrência na memória e a tentativa de elaboração, ao (re)escrevê-la: “Então, eu a imponho, a nomeio, a descrevo, expondo-a, e ela se torna imagem fora de mim” (Levy, 2024, p. 61).

No entanto, no decorrer do livro, após a narrativa de vários acontecimentos, no capítulo 5, é sinalizado que não se trata apenas de uma cena, de um episódio pontual, há um segredo a ser revelado no decorrer de suas páginas. Na sequência, são apresentados fatos relacionados à relação da autora-narradora- personagem com a mãe, com as irmãs, a trajetória familiar como imigrantes, perdas sucessivas vivenciadas no transcurso da adolescência e início da vida adulta (perda de uma irmã mais velha devido a um acidente de carro, perda da tia e, um mês depois, a perda da mãe), dentre outros. A narradora realiza também incursões sobre a escrita feminina privada em diários, insere na narrativa entradas do diário da mãe, dentre outras passagens, que caracterizam a obra fragmentada, que segue o percurso da memória, já que “Quem narra sobre si não pode ser linear” (Levy, 2024, p. 126).

Demonstrando a dificuldade, mas, ao mesmo tempo, a necessidade de expor o segredo que precisa ser revelado, apenas no capítulo 41, ela descreve: “Escrever, ou escrever-se, dói mais do que contar” (Levy, 2024, p. 51). A partir deste ponto, passa a inserir na narrativa a descrição do assédio sofrido por parte do padrasto, com quem convivia desde a infância, no período entre os dezessete e



os vinte anos: “Assim que abri a porta, meu padrasto se jogou, bêbado, nos meus braços. Não era algo que costumasse acontecer, ele chegar lá em casa bêbado. Muito menos se jogando nos meus braços. Mas ele se jogou e não me largou” (Levy, 2024, p. 81).

Conforme citado nos conceitos apresentados anteriormente, o assédio se caracteriza por insinuações sexuais não desejadas, expondo a vítima a constrangimento ou intimidação, inclusive a “invasão do espaço pessoal e do corpo da vítima de forma não consensual” (Brasil, 2025, p. 12) e é exatamente esta situação narrada neste ponto da obra.

Dias após ao primeiro episódio narrado, o padrasto telefona-lhe oferecendo um ensaio fotográfico, e demarca a necessidade de manter a ligação em segredo: “Espera: não conta para tua mãe que eu liguei, tá? Não fala pra ela das fotos, é uma coisa nossa” (Levy, 2024, p. 111). O agressor impõe uma perversa cumplicidade que envolve a vítima, fazendo-a se sentir parte daquela ação e, conseqüentemente, se sentindo também responsável pela violência sofrida. A partir do momento que a vítima não tem mais dúvidas que está envolta nas teias do assédio sexual, se interpõe entre ela e a mãe um abismo. O abismo da dúvida. Contar ou não contar a ela?

No decorrer dos anos seguintes, o assédio continuou, ao passo que o estado de saúde da mãe se agravava. “Ao longo de três anos que se seguiram, não houve um dia no qual eu não ouvisse a voz dele do outro lado da linha, Não conta pra tua mãe que eu liguei, ta?” (Levy, 2024, p. 111).

É relevante sinalizar que “a violência intrafamiliar também revela as assimetrias e desigualdades das relações de poder entre os gêneros” (Moreira; Sousa, 2012, p. 18). Na situação apresentada no livro, há clara assimetria de poder. O padrasto, é um cineasta reconhecido, um homem culto, simpático e de boas relações, que passa a assediar sua enteada, uma jovem de 17 anos, no início da vida universitária, em uma situação de extrema vulnerabilidade em função do agravamento da situação de saúde da mãe.

Nos anos seguintes, nos quais meu corpo pulsava vida, força, tesão e o corpo da minha mãe adoecia e envelhecia, ele se jogou em cima de mim algumas vezes, me sussurrando palavras que eu não queria ouvir, que me feriam e que eu desprezava, exatamente como nesse primeiro dia. Algumas delas, em situações em que eu



estava muito frágil: a minha mãe internada, a minha mãe cega por causa da doença, a poucos dias da morte (Levy, 2024, p. 83).

Há também uma assimetria intergeracional, uma vez que o padrasto era 48 anos mais velho que a enteada. Em nossa sociedade adultocêntrica, “as crianças são consideradas incapazes e são submetidas, muitas vezes pelo uso da força física e da coerção psicológica, às determinações de seus pais, professores e responsáveis” (Moreira; Sousa, 2012, p. 18).

Em situações que envolvem relatos de violência, as crianças podem ser interpretadas como pessoas que fantasiam, não sabem o que dizem, ao passo em que adolescentes são, com frequência, culpabilizadas, tendo seus atos, comportamentos e até as vestimentas apontadas como possíveis causadoras da violência sofrida (o que também ocorre com mulheres, mesmo as adultas).

Outro elemento que podemos evidenciar é em relação ao perfil do abusador, o qual dificulta a verbalização da violência por parte da vítima. Na narrativa apresentada no livro *Melhor não contar* (2024), o padrasto convivia com a família desde a infância das enteadas, e é descrito na obra como uma pessoa legal com elas, que as deixava comer e fazer o que quisessem, dormir na hora que quisessem. Não só na convivência privada, mas em todas as relações, o padrasto é descrito como uma pessoa bem-quista, que não levantava suspeitas sobre suas atitudes:

O meu padrasto, ou ex-padrasto, era conhecido pelos largos sorrisos. Pela simpatia.

Pela doçura.

Tinha muitos amigos.

Chamava-os, a todos, de *cariño*, com um sotaque entre o portenho e o gaúcho (ele havia saído de Porto Alegre para o Rio de Janeiro na adolescência).

O meu padrasto, ou ex-padrasto, não gostava de conflitos. Ele era um *cara legal*.

Mas na intimidade ninguém é tão legal assim (Levy, 2024, p. 180).

O perfil do assediador reforça a ambivalência vivida pela vítima, de revelar ou não este segredo, alimentando a dúvida se seu relato será validado ou não. No entanto, a grande questão que fica para ela é se deveria contar ou não contar para a mãe. Moreira e Sousa (2012, p. 20) apontam que “o rompimento do



silêncio por parte de crianças e adolescentes não é simples, é preciso que elas consigam vencer o medo e a culpa para revelar os episódios vividos, especialmente quando os seus agressores são membros de sua família”.

No dia em que meu padrasto entrou lá em casa bêbado e eu estava estudando grego, surgiu uma barreira entre mim e a minha mãe. E surgiu também a vergonha, a culpa e o segredo. [...] Foi sem dúvida o medo que me fez escolher o silêncio, mas foi sobretudo a doença que o impôs (Levy, 2024, p. 143).

Contar ou não contar para a mãe? A ambivalência está presente em toda a obra, o medo de não ser aceita e validada por esta mãe, mas ao mesmo tempo a profunda necessidade de ser acolhida, compreendida e apoiada por ela:

Eu tinha medo de lhe contar. Tinha medo de ser a portadora de uma tristeza enorme. De que ela me amasse menos. De que desconfiasse de mim. [...] Mas minha mãe morreu sem conhecer o segredo, sem sequer saber que ele existia, uma violência entre nós. Fiquei sozinha com a perda, a dor e a dúvida. [...] Talvez eu precisasse, mais do que dizer o que aconteceu, ouvir sua absolvição, saber que ela estava do meu lado (Levy, 2024, p. 50).

Sobre esta ambivalência, Moreira e Souza (2012) ressaltam que em casos de abuso sexual envolvendo adolescentes, vitimadas por padrastos, ou mesmo, pais biológicos, “o seu relato é muitas vezes desqualificado pelas próprias mães, que querem preservar a todo custo a relação com seu companheiro e acabam por voltar-se contra as suas filhas” (p. 21). Na dúvida que se instala, no decorrer do período em que o assédio ocorria, ou mesmo anos após, ela foi aconselhada por inúmeras pessoas a não contar tais fatos para a mãe, fazendo com que ela postergasse ainda mais esta decisão e permanecesse no silêncio:

F., outra amiga, mais antiga, também achou melhor eu não contar.
L., uma amiga da escola, também achou melhor eu não contar.
M. F., uma amiga da faculdade com quem troquei uns beijos numa noite, também achou melhor eu não contar.
V., uma paixão, também achou melhor eu não contar. M.B., um namorado, também achou melhor eu não contar.
A ex-psicanalista da minha mãe também achou melhor eu não contar.



A minha irmã, quando soube, a nossa mãe já tinha morrido; então ela me disse, Preferia que você não tivesse me contado. Se fosse hoje, eu responderia, Eu também preferia que não tivesse acontecido (Levy, 2024, p. 28).

A dúvida que se instala, em parte, é para evitar causar infelicidade para a mãe, como se ser portadora de tais notícias fosse mais grave do que a própria atitude do seu assediador. Ela se questiona: “E se eu disser e a minha mãe não quiser acreditar em mim? Claro que vai. Feminista, jornalista, justa, esclarecida, me conhece na palma da mão, sabe quando estou dizendo a verdade. Mas e se agora, pela primeira vez na vida, ela não acreditar?” (Levy, 2024, p. 111).

Em certo momento da narrativa, a partir da reflexão sobre um relato da escritora Virginia Woolf, sobre violências sofridas por ela e pela irmã, é apresentado o questionamento, se caso elas tivessem imperfeições físicas, ou aparência diferente, poderiam ter tido uma vida diferente e melhor. Levy escreve: “Se eu Tatiana, não me parecesse com um camafeu, se a minha beleza não fosse para homens mais velhos, cultos, a minha vida poderia ter sido diferente, para melhor” (Levy, 2024, p. 38). No entanto, logo na sequência ela pondera: “E o que terão pensado as meninas com cabelo liso e franjinha? que se tivessem o cabelo cacheado, sem franja, se não tivessem aquela beleza tão juvenil, a vida delas poderia ter sido diferente, para melhor?” (Levy, 2024, p. 38-39). A culpabilização socialmente imposta às vítimas, é prática comum na nossa sociedade patriarcal, fazendo com que a vítima também se culpe, se repreenda, questionando-se se algo que em sua aparência, em suas atitudes, possam ter, de certa forma, facilitado ou ocasionado o assédio.

No caso da obra de Levy (2024), o fato de a escritora recorrer à narrativa autoficcional para abordar fatos tão íntimos, vinte anos após os acontecimentos, relaciona-se às profundas marcas deixadas pela violência intrafamiliar. Toda violência seja ela física, sexual, moral, patrimonial ou institucional, é também e em alguma medida, uma violência psicológica:

A violência psicológica, embora seja muitas vezes tratada como invisível, deixa marcas visíveis nas crianças e nos adolescentes, produzindo uma série de sintomas, tais como: distúrbios do sono, enurese, medo, dificuldades de aprendizagem, choro constante e insegurança, ou seja, causa in-



tenso sofrimento emocional, que prejudica o desenvolvimento pleno e saudável, previsto no ECA²⁴ (Moreira; Sousa, 2012, p. 21).

Outro aspecto que consideramos relevante apontar é em relação à condição socioeconômica da família apresentada na obra, visto que se trata de uma família abastada. Isso nos possibilita refletir que “o fenômeno da violência não se restringe a uma classe ou raça, ainda que esses determinantes o agudizem e o particularizem” (Cisne; Oliveira, 2017, p. 84), ou seja, nesta sociedade patriarcal, a maioria das mulheres – senão, todas – sofrem violência, de alguma forma, e em alguma medida.

Considerações finais

A violência intrafamiliar é um fenômeno complexo que impacta a vida de muitas pessoas, se constituindo como um problema de saúde pública e uma violação de direitos humanos, sobretudo, de meninas e mulheres. Embora ocorra em um espaço privado, representa uma das expressões de uma sociedade estruturada por relações desiguais de poder, seja em razão de classe, raça ou gênero.

Na obra literária em questão, Tatiana Salem Levy, aborda o assédio vivenciado em sua juventude, expressando as profundas marcas deixadas por tais práticas na subjetividade das vítimas. A partir da obra, foi possível refletir vários aspectos relativos à violência intrafamiliar, dentre as quais destacamos, a assimetria de poder de gênero e intergeracional, o medo, a dúvida e a culpa vivenciada pelas vítimas, a culpabilização imposta socialmente, o medo do julgamento, dentre outros.

No caso específico da experiência subjetiva apresentada na obra, a principal questão que se coloca é a dúvida que se instala, sobre revelar ou não para a mãe, sobre a violência sofrida. A ambivalência descrita revela o medo de não ser aceita e validada pela mãe, mas ao mesmo tempo a profunda necessidade de ser acolhida, compreendida e apoiada por ela. Ademais, a vítima se sente responsável pelo sofrimento que poderia ter levado à mãe, caso tivesse revela-

24 Estatuto da criança e do adolescente. Lei nº 8.069, de 13 de Julho de 1990.



do o segredo, como se ser portadora de tais notícias fosse mais grave do que a própria conduta de seu assediador.

No presente texto, abordamos aspectos da obra, relacionados à autoficção na contemporaneidade e refletimos como a escrita se torna um meio de resistência, um veículo por meio do qual são explicitadas memórias individuais, impactos subjetivos, mas que, no movimento de uma escrita que “sai de si em direção ao outro”, se relaciona com um contexto social, histórico e político:

Ao mesmo tempo em que se tem uma voz individualizada, seja nas confissões, testemunhos, reflexões e questionamentos, têm-se também uma coletividade que a atravessa e para a qual se direciona, como para demonstrar que as experiências femininas dialogam – principalmente em casos de violência – e que não podem se restringir ao âmbito privado, tendo em vista tratar-se de uma questão social (Coutinho, 2025, p. 09- 10).

A literatura de autoria feminina, notadamente a narrativa de autoficção, pode se constituir em um instrumento de resistência, trazendo vozes e perspectivas cada vez mais múltiplas e heterogêneas à cena literária, dando visibilidade e rompendo o silenciamento imposto historicamente às mulheres, problematizando experiências subjetivas, mas que impactam a vida de muitas, independente do ciclo etário.

Em se tratando especificamente da violência intrafamiliar, é imprescindível e urgente externalizar este tema do âmbito privado e denunciar que não se trata de um fenômeno de natureza pessoal, mas que precisa ser compreendido como um fato social que representa uma das expressões de uma sociedade estruturada por relações desiguais de poder. Romper com o silêncio é um meio de explicitar o caráter coletivo e estrutural de tais violências na nossa sociedade.

Referências

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas de Saúde. **Violência intrafamiliar: orientações para prática em serviço** / Secretaria de Políticas de Saúde. Brasília: Ministério da Saúde, 2002.

BRASIL. **Lei Maria da Penha**. Lei n. 11.340/2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Presidência da República, 2006.



BRASIL. **Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025. Disponível em: <http://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2025/03/relatorio-visivel-e-invisivel-5ed-2025.pdf?v=13-03>. Acesso em: 14 jul. 2025a.

BRASIL. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA; Fórum Brasileiro de Segurança Pública – FBSP (Orgs.). **Atlas da Violência**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: IPEA; FBSP, 2025b.

CISNE, Mirla; OLIVEIRA, Giulia Maria Janelle Cavalcanti. Violência contra a mulher e a lei Maria da Penha: desafios na sociedade patriarcal-racista-capitalista do Estado Brasileiro. **Serviço Social em Revista**, Londrina, V. 20. n. 1, p. 77-96. Jul./Dez. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/ssrevista/article/view/32465/23369>. Acesso em: 05 jul. 2025.

COUTINHO, Ilmara Valois B. F. *Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy: provocações de uma arte literária inespecífica. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 74, 2025. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/58492>. Acesso em: 28 jul. 2025.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990- 2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 28 jul. 2025.

FAEDRICH, Anna. O conceito de Autoficção: Demarcações a partir da Literatura Brasileira contemporânea. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan-jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>. Acesso em:19 jul. 2025.

FELICIANO, Sydna Meire Faustino; LEMOS, Anna Paula Soares; LOPES, Jurema Rosa. Autoficção: A escrita de si na literatura contemporânea. **Anais do XXI Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Cadernos do CNLF, vol. XXI, n. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2017. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/tomo2/0120.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

LEVY, Tatiana Salem. **Melhor não contar**. São Paulo: Todavia, 2024. 224 p.



MOREIRA, Maria Ignez Costa; SOUSA Sônia Margarida Gomes. Violência intrafamiliar contra crianças e adolescentes: do espaço privado à cena pública. **O Social em Questão**, n. 28 (2012): 13-25. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552256742002>. Acesso em: 19 jun. 2025.

OLIVEIRA, Liz Basso Antunes de. Memória individual e coletiva: *Melhor Não Contar*, de Tatiana Salem Levy. **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel. v. 20, n. 36, p. 1-14, dez/2024. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/33870>. Acesso em: 24 mai. 2025.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 204 – 219.

VENTURA, Duda. **O reconhecimento às “autossociobiografias” de Annie Ernaux**. Jornal da USP. 14 de outubro de 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/o-reconhecimento-as-autossociobiografias-de-annie-ernaux/>. Acesso em: 19 jun, 2025.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2019.



CAPÍTULO VIII

“EU ACHO FOGO TER NASCIDO MENINA”: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA FEMININA EM A *BOLSA AMARELA*, DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Beatriz Fonseca de Araújo

Wilma dos Santos Coqueiro

Ana Maria Soares Zukoski

A palavra é meu domínio sobre o mundo.

(Clarice Lispector, 1984)

Considerações iniciais acerca da literatura infantojuvenil de autoria feminina

Inicialmente, na tradição literária, as mulheres constituíam um dos grupos historicamente excluídos, sem acesso pleno à produção e à circulação de saberes. Esse cenário de marginalização se estendeu por muitos anos. Conforme aponta Zolin (2019), ao longo da história, o cânone literário foi predominantemente constituído por homens ocidentais, brancos, pertencentes à classe média/alta, sendo moldado por uma ideologia que sistematicamente excluía os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, dos grupos de minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos, entre outros.

Nesse contexto de exclusão histórica, torna-se fundamental o resgate da produção literária feminina, frequentemente invisibilizada pelo cânone tradicional. Zolin (2019) destaca a importância desse processo ao apontar que, ao dedicar-se ao resgate e à reavaliação da produção literária feminina, o feminismo crítico “revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise” (Zolin, 2019, p. 320).

Nessa conjuntura de mudanças, a literatura brasileira tem revelado outras “vozes”, tais como: Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Ma-



rina Colasanti, Ana Maria Machado e a própria Lygia Bojunga Nunes, autora do livro que será analisado nesse artigo. Complementando essa perspectiva, Duarte (1990, p. 70) observa que “a ênfase do enfoque sobre a mulher nas diversas áreas de estudo é resultado direto do movimento feminista das décadas de 60 e 70, e pretende/pretendeu (...) destruir os mitos da inferioridade natural, resgatar as histórias das mulheres”.

A inserção da mulher na história da literatura é relativamente recente, considerando o contexto patriarcal, em que, durante séculos, somente os homens detinham legitimidade e acesso à produção intelectual e artística. Duarte (1990, p. 74), então, destaca: “(...) basta que pesquisemos alguns historiadores e críticos para constatarmos ou mesmo que tenhamos em mente as condições de vida das mulheres nos séculos passados, sempre recolhidas em quatro paredes, sem acesso à educação ou vida social”. Mesmo diante dessas condições adversas, muitas mulheres conseguiam publicar seus textos, embora frequentemente de forma anônima ou sob pseudônimos masculinos, como forma de contornar as barreiras impostas pelo sistema vigente.

Em relação à literatura infantojuvenil, esse cenário de exclusão também se refletiu por muito tempo. A marginalização das mulheres no campo literário não apenas limitou suas possibilidades de expressão, mas também influenciou o desenvolvimento de gêneros considerados “menores” dentro da hierarquia literária, como é o caso da literatura voltada para crianças e jovens. Tradicionalmente subvalorizada, a literatura infantojuvenil escrita por mulheres passou a ganhar maior reconhecimento à medida que as discussões de gênero se ampliaram no campo cultural e acadêmico. Dessa forma, muitas autoras – como Lygia Bojunga Nunes – encontraram nesse gênero um espaço possível para inserção e resistência, utilizando a escrita como ferramenta para abordar temas sensíveis, promover representatividade e questionar normas sociais estabelecidas desde a infância.

A década de 1970 marcou um período de renovação e efervescência na literatura infantojuvenil brasileira, muitas vezes referido como um “boom” do gênero. Esse movimento esteve atrelado a transformações sociopolíticas e culturais mais amplas, como os efeitos da ditadura militar, a expansão da educação formal e a crescente valorização da infância como uma etapa importante do desenvolvimento humano.



No que diz respeito aos estudos literários, a escola passou a ser um espaço privilegiado. Diante desse cenário, o espaço-escola deve se dividir em dois ambientes básicos: o de estudos programados (estes que se referem a sala de aula, bibliotecas para pesquisa etc.) e o de atividades livres (sala de leitura, laboratório da criatividade, oficina da palavra etc.). Dos anos 70 para cá gradativamente mais se acentua a necessidade de designar à escola e à literatura essa dupla responsabilidade.

Conforme indica Coelho (2000, p 29), no que diz respeito à literatura infantil: “Vulgarmente, a expressão ‘literatura infantil’ sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer das crianças em lê-los(...). Devido a essa função básica, a literatura infantil foi minimizada (...) e tratada como gênero menor”. Quanto a noção da criança nesse período, era vista como um “adulto em miniatura”. Desse modo, os primeiros textos infantis surgiram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos. Até meados do século XX, a literatura infantil foi vista como um gênero secundário e julgada pelo adulto como algo voltado ao nível do brinquedo.

Destaca-se que a trajetória para a redescoberta literatura infantil, no século XX, foi aberta pela psicologia experimental, que, volta a atenção para os estágios de desenvolvimento, (que vão desde a infância até a adolescência) e a sua relevância na evolução e formação da personalidade do futuro adulto. Os estágios de desenvolvimento em questão começam desde a primeira infância, no qual, a partir dessa redescoberta da psicologia experimental, altera a noção de “criança” e torna-se decisivo para a literatura infantil/juvenil adequar-se a seus possíveis destinatários.

Nos estudos do campo da literatura infantil, conclui-se que a leitura de obras literárias destinadas às crianças é de fundamental importância. Ela é considerada um meio ideal não somente para auxiliá-las no desenvolvimento de suas potencialidades naturais, mas também para auxiliá-las nas várias etapas de amadurecimento entre a infância e a vida adulta. Além disso, ao se considerar a natureza dessa literatura, identifica-se que em seu conteúdo pertence a área do maravilhoso, das fábulas, dos mitos ou das lendas, em que a linguagem metafórica se comunica facilmente com o pensamento mágico da criança.



De acordo com Coelho (2000, p. 46), “A literatura infantil pertenceria à arte literária ou à área pedagógica? Controvérsias vem de longe: tem raízes na Antiguidade Clássica, desde quando se discute a natureza da própria literatura (...) e, na mesma linha, se põe em questão a finalidade da literatura destinada aos pequenos”. A autora aponta duas visões sobre a literatura infantil, em que de um lado tem aqueles que exigem que a literatura seja apenas para entretenimento e, de outro, discorrem que as crianças devem ser protegidas da crise e auxiliadas em sua integração social, sendo isso o que nomeiam de literatura informativa. Assim, a literatura infantil, na forma de fantasia, foi a mais privilegiada desde seus primórdios (séc. XVII) até a entrada do Romantismo. Contudo, a necessidade de transmitir uma nova verdade, conquistada pela sociedade romântico-burguesa, dá origem a uma nova literatura para crianças, centrada no realismo cotidiano: narrativas construídas a partir de fatos reais.

No âmbito do realismo, distinguem-se dois tipos: o realismo lúdico e o realismo mágico. No caso do realismo mágico, de acordo com Coelho (2009), trata-se de obras em que as fronteiras entre a realidade e o imaginário se tornam tênues ou se confundem. São situações focadas no cotidiano comum, nas quais algo “estranho” é desencadeado e vivenciado com naturalidade pelas personagens. Um exemplo ocorre em *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga Nunes, escritora gaúcha nascida em 1932, autora de 21 livros publicados e detentora de diversas premiações, entre elas a Medalha Hans Christian, em 1982 – considerada o Nobel da literatura infantil –, e, em 2004, o prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), atualmente a maior premiação internacional da literatura para criança e jovens.

Segundo Laura Sandroni (1987) narrativa de Lygia Bojunga é “impregnada de riquíssima fantasia” e sua estrutura é:

Virtualmente a mesma em todos os livros pequenos capítulos que se sucedem sem compromisso com a ordem cronológica e nos quais os personagens principais apresentam sua história interrompida frequentemente pelo aparecimento de outros personagens secundários, que acrescentam novos dados à narrativa principal, além de trazerem motivos de interesse próprio. (p. 205).



A Bolsa Amarela, publicada em 1976, conta a história de Raquel, que pertence a uma estrutura familiar que desautoriza completamente e/ ou nega a voz infantil. Por isso a garota se vê obrigada a esconder, dentro de uma velha bolsa amarela – que ganha usada de uma tia mais abastada –, suas três maiores vontades: a de ser garoto, a de ser adulta e a de se tornar escritora. Neste artigo, busca-se discutir sobre a vontade de Raquel de ser garoto e a construção da identidade feminina da protagonista. Conforme aponta Coriolano (2011): “A bolsa é uma metáfora do inconsciente, onde Raquel esconde sua vontade, e é também a chave para o imaginário, pois compreende um espaço de fantasia. É lá que estão guardadas as suas vontades materializadas, animais e objetos falantes”. (p. 206).

Silvestre (2012) contribui na reflexão acerca da construção da identidade feminina da protagonista ao mostrar que as outras personagens da história representam diferentes facetas da própria Raquel, isolada em um espaço real onde não é compreendida nem levada em consideração, ela refugia-se no seu mundo de faz de conta – causa e consequência da sua vontade de ser escritora. Ainda assim, no universo dos adultos, tudo isso é visto como bobagens. Nesse contexto, surge a necessidade da criação de Afonso, o galo que se recusa assumir o papel de “tomador-de-galinha” e que simboliza o desejo de lutar pelos seus próprios ideais. Há também a criação da Guarda-chuva que deseja ser grande e pequena ao mesmo tempo – ou seja, adulta e criança. De certo modo, todos os personagens criados por Raquel refletem aspectos da própria narradora e contribuem para a construção de sua identidade.

Portanto, a personagem Raquel se constitui a partir de um caráter polisêmico. É ela quem, ao aceitar, considerar interlocutores e dialogar com vozes distintas, estabelece relações entre essas diferentes instâncias discursivas e domina as múltiplas temporalidades que se instauram ao longo da narrativa, nas quais ela transita livremente. A partir dessa complexidade narrativa e simbólica, no próximo tópico, será analisada a construção identitária feminina da protagonista Raquel.

Construção identitária feminina na protagonista Raquel

Dentro do contexto social e ideológico no qual estão inseridos a literatura de autoria feminina e o livro *A bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga, é imprescin-



dível discutir sobre como a figura do homem aparece nessa história e qual seu impacto. No capítulo “As vontades”, ocorre o primeiro momento que a personagem Raquel manifesta seu desejo de ser menino. Ao mesmo tempo, ela expressa um sentimento de revolta diante do fato de que, muitas vezes, é o homem quem desempenha as tarefas mais valorizadas socialmente, como ser o chefe para as brincadeiras ou o chefe de família. De acordo com Alain Touraine (2011, p; 18): “A ideia de gênero efetivamente carregava consigo um determinismo social, e até mesmo ideológico, das condutas femininas. As mulheres eram obrigadas a agir em função de seu lugar na sociedade”. Dessa forma, observa-se uma espécie de determinismo social, no qual o homem é posto como “chefe” em muitas esferas da sociedade, o que gera um sentimento de revolta na personagem.

Nessa circunstância, Raquel cria personagens com quem troca cartas como uma forma de exercitar sua escrita. Um deles é “André” que, no entanto, acaba se tornando mais um motivo de zombaria por parte do personagem masculino – irmão de Raquel – e, conseqüentemente, revela a indiferença dele diante da opinião de Raquel sobre o papel que os homens desempenham na sociedade:

(...) A gente tá sempre esperando vocês resolverem pra gente. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina. Meu irmão nem ligou. Mas também por que ele ia ligar? Eu tava dizendo que ser homem é bom... Aí eu pensei que ele ia curtir conversar comigo, mas ele virou e disse:

- Então me conta: quem é o André?”(Bojunga ,2022, p.17).

Guacira Louro (2008) elucida a crítica de como as mulheres apresentam um papel subalterno, na medida em que em diversas ocasiões não possuem escolha e deixam de ser autônomas: “‘Especialistas’ das mais diversas áreas dizem-nos o que vestir, como andar, e o que comer (como e quando e quanto comer). O que fazer para conquistar (e para manter) um parceiro ou parceira amoroso/ (...) como ficar de bem com a vida” (p.18-19). A noção do gênero masculino e feminino reflete que, historicamente, se a posição do homem branco, heterossexual e de classe média/alta foi construída como a identidade de referência, decorre que serão ‘diferentes’ todas as identidades que não corresponde a esse padrão.

A criação da ideia do gênero aparece confrontada ao longo da estória de Bojunga, e conseqüentemente mostra-se o tema da heteronormatividade. Desse modo, nota-se o que Touraine (2010, p. 17) discute sobre o entendimento do



gênero feminino e masculino, a partir da referência à filósofa feminista estadunidense Judith Butler:

O livro feminista mais importante da geração atual, *Gender Trouble*, de Judith Butler (1990,1999), questiona a construção da noção mesma de mulher através de uma aproximação heterossexual que obriga o gênero a ser indissociável da dualidade sexual dos machos e das fêmeas. Ela rejeita todo essencialismo, toda definição ‘interna’ ou naturalista da feminilidade, que ela vê constituir-se através das práticas sociais, ainda que o pensamento dominante tenha definido a feminilidade como a razão de ser das condutas particulares das mulheres.

Os personagens criados por Raquel – e abrigados na bolsa amarela – funcionam como projeções de suas inquietações, desejos e conflitos internos, refletindo diretamente na construção de sua identidade e personalidade. Entre eles, o galo Afonso assume um papel importante. No capítulo “O Galo”, é apresentado esse personagem criado por Raquel, que se sente em conflito com o papel que cumpria no galinheiro. Afonso não gostava de ser um “rei” para as galinhas e, embora seus familiares tenham assumido esse papel de liderança associado ao gênero masculino, ele não se sentia confortável em seguir os mesmos passos. Essa recusa evidencia que o personagem se encontra fora da lógica heteronormativa imposta. O galo não se reconhece na função que lhe foi socialmente atribuída e, dentro desse contexto, aquilo que é “diferente” passa a ser visto como inadequado ou deslocado. A atitude expressa pelo personagem denota uma quebra de paradigmas, revelando que ele não se identifica com o papel que lhe foi imposto e se encontra em uma situação de descontentamento.

A própria escolha do nome – Afonso – pode ser interpretada como um reflexo da questão de gênero do personagem, indicando seu desejo de não ser reconhecido como um rei, mas como alguém comum, sem exercer liderança ou autoridade sobre os outros, como era esperado de um galo no galinheiro. Ainda que, no caso de Afonso, não se trate diretamente do papel da mulher na sociedade, a construção do personagem simboliza o modo como Raquel se sente em relação ao mundo: deslocada, incompreendida e em conflito com os papéis que lhe são atribuídos. Nessa noção de gênero, Campos (1982, p.113) postula:



Tendo o sexo estabelecido nas demais sociedades, como que não questionado(...)esendo o domínio desta identificação ao universal, donde ao comum a toda espécie, “naturalização” de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fosse da ordem do senso comum, quando (...) neles se abrigam a dominação, a opressão e exclusão.

O gênero é caracterizado pelas experiências pessoais e sociais de um sexo, em que, no caso do livro analisado, a personagem protagonista se encontra em dificuldade de aceitação do seu gênero. É perceptível como a realidade em que Raquel vive influencia nesse fator, uma vez que sua família não a compreende, seja em seu modo de agir e em seu interesse pela a escrita, visto que naquele contexto sócio-histórico tinha-se um olhar de estranhamento a uma garota escrevendo. Dado o cenário em que vivia, ele foi determinante para a opressão e exclusão para o sexo feminino.

Além do personagem “galo”, que gera essas repercussões na construção da protagonista, ela cria mais um para sua história: um guarda-chuva mulher. Pode-se compreender que essa criação reflete uma crítica à visão estereotipada do que “deveria” ser uma mulher na visão masculina, marcada por ideias machistas e padronizações. A personagem guarda-chuva é construída com características atribuídas socialmente ao feminino, como a cor rosa e a exigência de ter curvas no corpo: “– Você quer ser guarda- chuva homem ou mulher? E ele respondeu: mulher. O homem então fez um guarda-chuva menor que guarda-chuva homem. E usou uma seda cor-de-rosa toda cheia de flor” (Bojunga, 2022 p.48). Essa crítica à imposição de papéis e estereótipos de gênero, presente na narrativa de Raquel, remete ao que Touraine (2010) discorre ao abordar a construção de identidades em contextos marcados por desigualdades sociais e culturais:

As mulheres ainda estão muito presas ao mundo feminino tal como ele foi criado pelos homens para formar um *gênero*, que as submeteu ao interesse superior da binaridade homem-mulher e conseqüentemente da heterossexualidade. Ser uma mulher para si, construir-se como mulher é, ao contrário, transformar *esta mulher para o outro em mulher para si*. (p.41).

A personagem guarda-chuva mulher é construída a partir dos padrões definidos pelos homens, inserida no contexto patriarcal. Como destaca Tou-



raine (2010), a ruptura de ordem social que historicamente colocava as mulheres em situação de inferioridade e dependência é constantemente ameaçada e reforçada por uma nova cultura da dominação imposta a elas. Além da análise de Touraine, é relevante considerar a contribuição de Guacira Louro (2008, p. 17) ao comentar Simone Beauvoir: “Fazer-se mulher dependia das marcas, dos gestos, dos comportamentos, das preferências e dos desgostos que lhes eram ensinados e reiterados”.

Ao criar essa personagem, mais uma vez retrata-se a visão que Raquel tem sobre o seu redor, uma crítica fundamentada em suas experiências. Essa visão estereotipada da mulher está relacionada à afirmação de Louro (2008, p. 22): “Aprendemos a viver o gênero e a sexualidade na cultura, através dos discursos repetidos da mídia, da igreja, da ciência e das leis e também, contemporaneamente, através dos discursos dos movimentos sociais e dos múltiplos dispositivos tecnológicos”.

No que se refere à desigualdade entre homem e mulher, o capítulo denominado “almoço” apresenta uma situação emblemática: durante uma refeição em família, Raquel percebe com desconforto a forma como o personagem Alberto – representante do universo masculino – é tratado em comparação a ela. Em sua percepção, os garotos recebem um tratamento mais favorável e enfrentam menos importunos ou cobranças. Esse sentimento de injustiça diante da realidade vivida intensifica ainda mais sua vontade de ser menino. Touraine (2010) evidencia a desigualdade, discorrendo que progressos importantes foram conquistados, mas o objetivo a ser alcançado ainda está muito longe. Ele ressalta que as mulheres vivem em uma sociedade ainda muito desigual, na qual o acesso às funções de representação política continua sendo difícil para elas.

Dessa forma, isso leva Raquel a perceber, em seu ambiente familiar, que os parentes passaram a naturalizar os comportamentos dos homens, de modo que as mulheres eram oprimidas, enquanto os homens eram considerados engraçados, eram motivo de risadas: “(...) - Não fala assim da tia Brunilda. - Ela não tá ligando a mínima o que o Alberto faz comigo, por que é que vou ligar para ela?” (Bojunga, 2022, p. 75). Diante da situação recorrente em que a mulher é colocada em segundo plano, Guacira Louro (2008) destaca que, ao longo da história, naturalizou-se a ideia de que as mulheres pertenciam ao “segundo sexo”, e que gays, lésbicas e bissexuais eram considerados sujeitos de sexualidade



“desviantes”, enquanto isso, o homem cisgênero e heterossexual é amplamente beneficiado em diversas esferas. Isso se evidencia nos exemplos citados por Raquel, como o comportamento masculino em círculos sociais, frequentemente visto como engraçado, tolerável ou a despercebido, ao passo que, se praticado por uma mulher, seria alvo de julgamento e banalização.

O capítulo seguinte, intitulado “comecei a pensar diferente”, apresenta uma inversão de valores significativa. O episódio analisado ocorre quando a protagonista leva o guarda-chuva em uma casa de conserto, onde encontra uma família cuja dinâmica desperta nela uma sensação de estranheza, especialmente em relação às questões de gênero. Diferentemente do que está acostumada a ver, naquela casa não é apenas a mulher quem realiza os afazeres domésticos; as tarefas da casa são divididas de maneira igualitária entre todos os membros da família:

Ele é teu pai?

-É – E aí ela apresentou os três: Meu pai, minha mãe e meu avô
Por que é que ele tá cozinhando?

(...) – Porque ela hoje já cozinhou bastante e ele já consertou uma porção de coisas; e eu também já estudei um bocado e meu avô soldou muita panela: tava na hora de trocar tudo

Por quê?

-Para ninguém achar que tá fazendo uma coisa demais. E pra ninguém achar que também que está fazendo uma coisa menos legal do que o outro (Bojunga, 2022, p. 112- 113).

Tendo isso em vista, pode-se recorrer ao que discorre Touraine (2010), ao afirmar que a análise da conduta das mulheres deve partir do reconhecimento de que o gênero é uma construção do poder masculino, direta ou indiretamente. Segundo o autor, embora a noção de gênero tenha sido útil contra o essencialismo e o naturalismo, ela também precisa ser criticada e revista. Esse estranhamento pela protagonista ao ver uma família em que as tarefas domésticas são divididas e não sente uma necessidade de ter um “chefe”, vem de uma noção patriarcal, dominada pelo pensamento de que o homem é responsável pelos membros da família, enquanto a mulher deve ser destinada à função de dona de casa e oprimida. Dessa maneira, ao apresentar uma família diferente dos padrões na casa de consertos, a obra revela uma crítica à sociedade atual, ao mostrar um núcleo familiar em que as tarefas domésticas são divididas



igualmente entre os quatro membros, e todas as atividades – inclusive a hora de brincar – são organizadas por meio do diálogo. Essa dinâmica, pautada pela cooperação e igualdade, contrasta com a realidade brasileira, onde esse modelo ainda é pouco frequente:

As mulheres não são dominadas pelos homens da mesma forma que os assalariados são por seus empregadores ou pelo mercado. Elas foram criadas como uma categoria inferior e dependente pelo modelo de modernização que decidiu concentrar todos os recursos na mão da de uma elite dirigente (Touraine, 2010, p. 126).

No último capítulo do livro, Raquel perde o desejo de ter nascido menino: “- Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa só para garoto, que acabei pensando que o jeito era ter nascido garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro” (Bojunga, 2022, p. 126). Assim, de forma metafórica, Raquel retira da bolsa sua vontade de ser menino e a vontade de ser gente grande, restando apenas a vontade de escrever, que, segundo ela, não pesava e lhe permitia expressar tudo o que desejava. Brandão (2006) ressalta que esse “indivíduo” chamado escritor não se confunde totalmente com os seus personagens, nem com as palavras que diz. O escritor se deixa invadir por palavras – próprias ou alheias – e torna-se um canal por onde passam diversas vozes: vozes perdidas, esquecidas, silenciadas ou interdidas de virem à luz. Brandão (2006, p. 31) descreve o ofício de ser escritor da seguinte forma: “A escrita pode funcionar como um espelho, se o que reflete cada um de nós é pequeno demais, é opaco (...). O imaginário pode se construir no lugar da escrita que, por sua vez, pode ser antecipadora em relação aos acontecimentos que vivemos”.

É pertinente, contudo, destacar que ser escritora apresenta suas dificuldades, principalmente quando é inegável que há uma desigualdade salarial entre homens e mulheres, não somente na profissão de escritora, mas também em outras diversas profissões. Isso pode ser comprovado a partir do que Virgínia Woolf discute em seu livro *Teto todo seu* (1929):

Ao pensarmos em todas aquelas mulheres trabalhando ano após ano e sentindo dificuldade de reunir duas mil libras, e que fizeram tudo o que puderam para obter trinta mil libras, irrompemos numa explosão de escárnio diante da repreensível pobreza de



nosso sexo. O que estava fazendo nossas mães, que não tiveram nenhuma riqueza para nos legar (p.27- 28).

Além da desigualdade salarial, Zukoski e Zolin (2020) evidenciam a ideia de que a “identidade feminina” vem sendo construída e reafirmada por representações elaboradas por homens e instituições dominadas por eles. Nessa lógica, a mulher era excluída do direito de representar ou de ser ouvida, considerando que, por muito tempo, a escrita foi concebida como parte do universo masculino. As autoras postulam, nesse contexto, a noção de subjetivação feminina: “O conceito de subjetivação pode ser relacionado com a “construção de si”, de que fala Touraine (2010), de modo que compreendemos esses processos enquanto rompimento com o padrão e, a partir disso, o florescimento da subjetividade” (Zukoski; Zolin, 2020, p. 70). A ideia de romper com o padrão remete ao que foi imposto pelos homens, em uma sociedade com pensamento patriarcal. Reconhecer essa subjetividade feminina é também reconhecer a importância na escrita como expressão de autonomia, algo que, conseqüentemente, foi de grande relevância na trajetória da personagem Raquel.

A escrita possibilitou importantes transformações nas trajetórias das mulheres. Como apontam Zukoski e Zolin (2020, p. 65): “A escrita possibilita às personagens femininas uma focalização nelas mesmas e, a partir disso, a transposição da condição de mulheres-objeto para mulheres-sujeito, assumindo o controle de si e de suas próprias vidas”. Ainda segundo as autoras, a importância e o poder que a escrita reside na capacidade de reinventar as trajetórias de mulheres no romance de autoria feminina contemporâneo. Por meio da representação, a escrita torna-se um instrumento de (re)construção de identidades femininas, uma espécie de “ato de (re)nascimento”.

Dessa forma, a obra *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga, por meio da personagem Raquel e dos personagens por ela criados, revela as tensões e os conflitos decorrentes das normas rígidas de gênero impostas pela sociedade patriarcal. A narrativa expõe, com sensibilidade e crítica, a limitação dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, evidenciando o impacto dessas construções na formação da identidade e na subjetividade feminina. Ao confrontar essas expectativas, o livro não apenas denuncia a desigualdade e a opressão de gênero na década de 1970 – quando se passa e é escrita a história –, mas também



aponta para a possibilidade de ruptura e transformação, sobretudo pela escrita, que emerge como um espaço de liberdade, expressão e reconstrução do eu. Assim, *A Bolsa Amarela* torna-se uma importante obra no debate sobre gênero, identidade e subjetivação no contexto da literatura feminista contemporânea.

Considerações finais

Diante da obra lida, reconhece-se a importância da mulher enquanto escritora, inserida em um sistema patriarcal, marcado pela desigualdade entre homens e mulheres. Conforme diz Muzart (2011), foi no século XX que ocorreu uma revolução impulsionada pela ascensão das mulheres em diversos campos – inclusive na Literatura –, onde as escritoras começaram a conquistar maior espaço. Ainda que algumas tenham publicado no século XIX, lhes faltava o devido reconhecimento, não apenas como senhoras distintas, mas como distintas escritoras. A obra em questão evidencia o papel da mulher em sociedade e, por meio da construção da personagem Raquel, provoca reflexões e debates nos(as) leitores(as) sobre os desafios enfrentados pelas mulheres.

Os personagens elaborados por Raquel, embora pertencentes ao imaginário, revelam suas inquietações ao presenciar situações do cotidiano que evidenciam as diferenças entre os papéis sociais do homem e da mulher, bem como a forma como ela é vista na sociedade brasileira. A partir da história e sua análise, são gerados questionamentos no público leitor, uma vez que a sociedade está acostumada com uma concepção binária de gênero – feminino e masculino –, a qual foi construída historicamente pelo homem. Assim, a questão do gênero e, conseqüentemente, da identidade é uma pauta que precisa ser mais debatida, pois muitos não se dispõem a aprender mais sobre o tema e a compreender essa diversidade.

Nesse estudo, a análise foi organizada de forma a selecionar apenas os capítulos que abordam o motivo pelo qual a protagonista deseja ter nascido menino. Entende-se que suas indagações e críticas foram relevantes para seu desenvolvimento pessoal e para sua compreensão enquanto pertencente ao gênero feminino e inserida em uma condição social desigual. Ao final da narrativa, observa-se como a escrita é importante para ela, a ponto de deixar de lado outros desejos para focar nesse aspecto central de sua vida. Em comparação com



outros temas tratados na obra, a importância da escrita é discutida de forma breve, mas ainda assim demonstra-se essencial para a construção da autonomia da personagem Raquel.

Diante disso, a fala da personagem – “eu acho fogo ter nascido menina” – evidencia que, inicialmente, ela não gostaria de ter nascido menina, em razão das circunstâncias de desigualdade, da não identificação com o papel social que lhe foi imposto e dos constantes episódios de machismo. No entanto, mesmo após essas indagações, ela opta por deixar de lado o desejo de ser menino para concentrar-se apenas na sua escrita. Embora esse seja um livro infantojuvenil, a construção identitária feminina representa a conjuntura atual brasileira, na qual as mulheres, colocadas como inferiores, enfrentam desigualdades cotidianamente, tanto no âmbito do trabalho quanto no meio social, havendo uma necessidade de luta pelos seus direitos.

Referências

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. (p. 11-57)

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Gênero**. In: Jobim, José Luis (org). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: ALMEIDA, Ana Lúcia (org). **A mulher na literatura**. II Encontro Nacional do ANPOLL. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

CORIOLOANO, Talita. Lygia Bojunga em dois momentos. In: OLIVEIRA NETO, Godofredo (org.). **O pós-pós moderno**: Novos caminhos da prosa brasileira. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro- Posições**, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008, p. 17-23.



SILVESTRE, Henrique. Uma bolsa cheia de vontades... e de vidas. *In*: YUNES, Eliana; CAMELO, Francisco (orgs.). **Alma de Andersen**: Lygia Bojunga em concerto. Rio de Janeiro: Saberes em Diálogo, 2012. p. 147-163.

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga**: as renações renovadas. Rio de Janeiro. Agir 1987.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução Francisco Morás. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

MUZART, Zahide Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. *In*: ALVES, Aline et al. **A escritura do feminino**: aproximações. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina: *In*: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs.). **Teoria Literária**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. 4. ed. rev.e ampl. Maringá: Eduem, 2019b, p. 319-330.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares; ZOLIN, Lúcia Osana. A escrita como processo de subjetivação feminina: uma leitura de *O voo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende. **Scripta Uniandrade**, v. 18, n. 1 (2020), p. 62-78.



CAPÍTULO IX

TRILOGIA DO RESSENTIMENTO: PAIXÕES, MEMÓRIA E CORPO NA LITERATURA DE MARILENE FELINTO

Sidinei Eduardo Batista

Mariana Caroline Gnoatto

Emeli dos Santos Miranda

Eu, um buraco, um oco, um seco, um vazio. Eu de manhã noite. Nunca mais terei sol? A chuva me fere a cara dum céu tão cinza. Cinza, meu Deus, essa morte.

(Marilene Felinto, 1982)



Introdução

Rísia, Deisi e a narradora sem nome: cada uma delas carrega em sua carne as cicatrizes deixadas pelas ausências. Entre a palavra sussurrada e a linguagem quebrada, traça-se um discurso de dor que não pede explicação, mas exige escuta. Nelas, a solidão não é escolha — é destino imposto. O luto, o ressentimento e a mágoa não são acidentes de percurso, mas estrutura da existência. Na tessitura de suas falas fragmentadas, ecoam memórias de abandono, racismo, exílio e desencontro: paixões que se fundam na frustração, no “não ser”, no “não poder” e no “não crer”.

A literatura de Marilene Felinto ergue-se como escritura da resistência e da dor — e também como território do afeto ferido. A escrita densa, introspectiva e política de seus romances transforma o ressentimento em gesto de linguagem, em testemunho e em denúncia. Trata-se de uma estética que não adorna a dor, mas a revela como elemento fundante de uma subjetividade negra feminina violentada historicamente — e que se reconstrói na narrativa.

Este artigo tem por objetivo analisar como o ressentimento, paixão tensa e persistente, emerge como eixo das experiências narradas em *As Mulheres de Tijucopapo* (1982), *O Lago Encantado de Grongonzo* (1997) e *Obsceno Abandono* (2018), a partir do referencial da Semiótica das Paixões. Fundamentada na teoria semiótica de Algirdas Julien Greimas, essa vertente compreende as paixões como efeitos de sentido que se realizam na e pela linguagem, partindo de estruturas profundas até sua articulação discursiva. Em diálogo com Greimas, José Luiz Fiorin (2005, p. 15) observa que o sujeito passional é constituído por modalizações como o crer, o poder e o dever, que delimitam seu agir e seu sofrer — modalizações essas que, rompidas ou frustradas, desencadeiam paixões intensas como o ressentimento.

Nesse percurso, os estudos de Claude Zilberberg (2006), Diana Luz Pessoa de Barros (1990) e Luiz Carlos Migliozi (2005) ampliam o entendimento das paixões como formações discursivas duráveis. Para Barros (1990), o ressentimento decorre da crise fiduciária, quando o sujeito perde a confiança em si, no outro e no mundo, instaurando o que ela denomina de “sentimento de falta”. Migliozi (2005), por sua vez, associa o ressentimento à duração da mágoa e do rancor, identificando-o como paixão persistente que desestabiliza o sujeito e o situa entre a espera e o colapso da esperança.

É importante destacar que não é o propósito deste artigo se debruçar prioritariamente sobre os aspectos raciais à luz da crítica da literatura afro-brasileira — abordagem frequentemente mobilizada por parte significativa da crítica literária e dos estudos acadêmicos ao tratar da obra de Marilene Felinto, como, aliás, a própria escritora faz questão de ressaltar em diferentes ocasiões. Ainda que as marcas do racismo estrutural e da exclusão social estejam inscritas nas experiências de suas personagens, o foco desta análise recai sobre o ressentimento, enquanto paixão discursiva, sob a ótica da Semiótica das Paixões, compreendido como fio condutor entre os três romances que compõem uma espécie de trilogia das ausências, das fraturas e das vozes em ruína.

Na esteira dos estudos sobre a obra de Marilene Felinto — que ressaltam seu compromisso ético com a representação de mulheres negras, o caráter fragmentário da sua linguagem e a dimensão política de sua escrita — esta investigação inscreve-se no esforço de escutar os silêncios, os retalhos, os ruídos e os gritos sutis que compõem a narrativa do ressentimento em sua literatura. É



nesse entrelaçamento entre teoria semiótica e linguagem poética que este artigo busca compreender como o afeto ferido se transforma em discurso, e como o discurso, por sua vez, se converte em gesto de existência.

Corpo, Voz e Memória: o lugar da escrita de Marilene Felinto na crítica contemporânea

A obra literária de Marilene Felinto tem sido objeto de crescente atenção no campo dos estudos literários brasileiros, sobretudo no que se refere às intersecções entre gênero, raça e subjetividade. Escrita por uma mulher negra nordestina, a produção ficcional de Felinto se inscreve no campo da Literatura Afro-brasileira e se destaca por construir narrativas marcadas pela fragmentação, pela passionalidade, pela introspecção e pela resistência.

Na dissertação de Veloso (2023), evidencia-se o modo como o romance *As mulheres de Tijuapapo* (1982) subverte o discurso historiográfico hegemônico ao centralizar a narrativa em uma mulher negra, retirante e nordestina. Segundo a autora, “a personagem- narradora que remonta a um passado de violência e silenciamento rompe com a invisibilidade ao narrar a sua trajetória sob a perspectiva do corpo e da experiência” (Veloso, 2023, p. 45). Ao recuperar um episódio apagado da história oficial — a Batalha de Tejucupapo — Felinto “permite pensar o protagonismo feminino negro como algo que se constrói a partir do momento em que a personagem se afirma como sujeito de sua própria história” (Veloso, 2023, p. 56).

Essa perspectiva também está presente na tese de Silva (2022), que analisa a narrativa “Meu estrangeiro e eu” como um exemplo da constituição de um *ethos* de escritora negra. A autora argumenta que “a escrita de Felinto é resultado de um movimento que visa interromper o silenciamento histórico da mulher negra, instaurando um modo próprio de dizer e existir no mundo” (Silva, 2022, p. 98). Ao investir em um discurso autorreflexivo e afetivo, Felinto constrói personagens que revisitam suas histórias e reelaboram traumas a partir de uma linguagem tensionada pela memória e pela dor.

Nesse sentido, a fragmentação da linguagem é interpretada como expressão de uma subjetividade em crise. Para Durães (2018), “a narrativa felintiana é marcada por uma estrutura fragmentada que reflete um eu esfacelado, cujo



discurso hesita, recua e se reconstrói por meio da dor, da memória e do ressentimento” (Durães, 2018, p. 102). A autora ressalta que essa forma de escrita “traduz a instabilidade de sua identidade num discurso que escapa às formas canônicas” (Durães, 2018, p. 107), apontando para uma estética da desordem como política da existência.

Por sua vez, Nascimento (2019) observa que a escrita de Felinto se ancora em um lugar de fala marcado pela raça, pelo gênero e pela classe: “A autora não escreve de um não lugar, mas de um corpo racializado e generificado que inter-vém criticamente na cena literária brasileira” (Nascimento, 2019, p. 59). Assim, seus textos não apenas tematizam o sofrimento, mas também o transformam em possibilidade de agência simbólica, por meio da reescrita da memória e da insubordinação discursiva.

Outro aspecto recorrente nas análises diz respeito à importância da obra de Felinto para a formação escolar e para o ensino de literatura. Silva (2022) defende que “a inserção de Marilene Felinto nos currículos escolares ainda é tímida, mas sua obra representa uma ferramenta essencial para o enfrentamento do racismo e do sexismo no espaço escolar” (Silva, 2022, p. 144). A autora propõe a valorização de epistemologias negras e feministas como forma de reconfigurar o cânone literário a partir da inclusão de vozes historicamente silenciadas.

Portanto, os estudos recentes apontam que a literatura de Marilene Felinto contribui significativamente para a consolidação de um campo literário afro-brasileiro, ao colocar em evidência experiências negras femininas, inscritas em corpos e narrativas que resistem às estruturas normativas da representação. Sua obra tem sido lida como discurso político e poético, capaz de tensionar os regimes de visibilidade no campo da literatura e de convocar novas formas de leitura, escuta e análise.

A partir do levantamento realizado sobre a fortuna crítica da obra de Marilene Felinto, observamos que sua produção literária tem recebido crescente atenção por parte dos estudos acadêmicos contemporâneos. A presente pesquisa contribui para esse campo ao propor uma leitura de sua escrita orientada pelos fundamentos da Semiótica das Paixões, destacando as dimensões afetivas e discursivas que atravessam suas narrativas.



O Ressentimento sob a perspectiva da Semiótica das Paixões

A Semiótica das Paixões, desenvolvida no interior da teoria semiótica de base greimasiana, parte da noção de que as paixões não são apenas conteúdos emocionais subjetivos, mas efeitos de sentido que se manifestam no discurso e estruturam a experiência dos sujeitos. Para Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille, as paixões são “formas de presença do sujeito no mundo”, implicando uma relação modalizada entre o sujeito e seus objetos de valor (Greimas; Fontanille, 1993). Em outras palavras, os estados passionais decorrem de rupturas ou atualizações nas modalidades do crer, querer, dever e poder, o que afeta diretamente o modo como o sujeito se inscreve no mundo e age sobre ele.

Nesse contexto, o ressentimento configura-se como uma paixão complexa, de natureza durativa, que se instala quando há uma frustração recorrente ou prolongada da expectativa do sujeito em relação ao outro ou ao mundo. Conforme analisa José Luiz Fiorin (2005), o ressentimento emerge de um desequilíbrio modal, em que o sujeito passa a não crer, não poder ou não querer agir, após ter sofrido a quebra de um contrato fiduciário com o outro. Tal crise fiduciária marca o surgimento de uma paixão tensa, estruturada não apenas pela ausência do objeto de valor, mas pela sua negação sistemática — o que acentua a dor e impede a elaboração plena da perda.

A partir das contribuições de Diana Luz Pessoa de Barros (1990, 1995), o ressentimento é compreendido como uma paixão que deriva diretamente da decepção. A autora aponta que a decepção instala no sujeito um “sentimento de falta” originado pelo conflito entre o *querer-ser*, o *saber poder não ser* e o *crer não ser*, provocando o deslizamento do sujeito para estados passionais como mágoa, rancor, desengano, desesperança e, de modo mais profundo, o ressentimento. O sujeito ressentido, segundo Barros, vive a repetição da ofensa e não consegue superá-la, pois sua memória permanece ativada pela frustração de expectativas.

Ampliando essa perspectiva, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello (2005) afirma que o ressentimento é uma paixão associada à persistência da mágoa e do rancor, causada por uma ação prejudicial de um outro. Para ele, “mágoa e ressentimento explicitam a duração do efeito passional e atribuem a paixão não só ao não-fazer do sujeito, como também a seu fazer contrário (ofensa)” (Miglio-



zzi, 2005, p. 58). O ressentimento, portanto, aparece como uma paixão de longa duração, que não apenas afeta o presente, mas reconfigura o passado e impede o sujeito de projetar o futuro. Tal estado pode gerar reações como o desejo de vingança ou de revolta, elementos que também são compreendidos como formas passionais de reposição da identidade ofendida.

Do ponto de vista do percurso gerativo do sentido, o ressentimento articula-se como uma paixão discursiva, isto é, como uma forma de enunciação afetiva em que o sujeito revela sua dor por meio de estratégias linguísticas específicas, como a fragmentação, o silenciamento, a repetição e a tensão entre dizer e calar. Essas marcas passionais são especialmente visíveis na literatura de autoras que, como Marilene Felinto, constroem narrativas atravessadas por experiências de exclusão, violência simbólica e abandono.

Assim, ao analisar o ressentimento nas obras *As Mulheres de Tijucopapo*, *O Lago Encantado de Grongonzo* e *Obsceno Abandono*, buscamos compreender como essa paixão não apenas estrutura os sujeitos ficcionais, mas também inscreve a narrativa em um regime de resistência: uma poética da dor que se recusa a ser silenciada. A leitura semiótica torna-se, nesse sentido, um instrumento para desvendar como o discurso da personagem ressentida articula afetos, memória e linguagem, e como a paixão que paralisa pode também ser catalisadora de enunciações potentes e subversivas.

Primeiras impressões sobre Rísia, Deisi e a narradora sem nome

Rísia, Deisi e a narradora sem nome: três mulheres que, à sua maneira, elaboram o ressentimento como paixão fundadora da subjetividade. Não se trata de rancor imediato, mas de uma mágoa duradoura, de uma dor que se entranha no tempo e se instala na linguagem. Em cada uma delas, o ressentimento surge de uma ruptura — não apenas amorosa, mas existencial, histórica e afetiva.

Em *As Mulheres de Tijucopapo*, o ressentimento de Rísia emerge de um lugar anterior à palavra: enraíza-se na pele marcada pela ausência, no estômago vazio, na experiência concreta da exclusão. Mulher nordestina, negra, pobre e silenciada por uma infância de fome e desamparo, carrega no corpo e na memória as cicatrizes de um país que sempre lhe negou dignidade. Jonas — mais do que um amor perdido, uma imagem de liberdade projetada — atravessa sua



vida como possibilidade de escape. Quando ele se esvai, talvez por nunca ter sido real, o que se rompe não é apenas o sonho de um afeto, mas a ilusão de que a liberdade seria possível. O ressentimento que pulsa em Rísia é, assim, um grito surdo contra o abandono afetivo, social e simbólico — um grito que São Paulo, metáfora de um Brasil que marginaliza os seus, insiste em ignorar. Sua dor não é apenas íntima: é também histórica, racial, geográfica e ontológica.

Já em *O Lago Encantado de Grongonzo*, Deisi elabora um ressentimento mais silencioso, mas não menos profundo. A morte precoce da mãe, a ausência afetiva de um pai militar, e a educação rígida da avó paterna, que tenta prepará-la para um mundo hostil, moldam uma personagem marcada pela carência de afeto e pela dureza do cotidiano. O ressentimento de Deisi não explode — ele corrói. Está no modo como ela reflete sobre a condição feminina, sobre a fragilidade, a insegurança e a solidão das mulheres. A falta, o abandono e o medo compõem o chão sobre o qual Deisi constrói sua subjetividade. A dor, aqui, é também herança — e a escrita, um modo de não esquecer-la.

Por fim, em *Obsceno Abandono*, a narradora sem nome vive um sentimento atravessado pelo desejo e pelo arrependimento. Amante de um homem casado que se recusa a deixar a esposa, ela mergulha em um estado passional de frustração e humilhação. Sua dor nasce do desprezo, do silêncio do outro, da recusa em ser escolhida. É um ressentimento que se converte em ruminação obsessiva e que, paradoxalmente, torna-se âncora de sua existência: a dor é o que lhe resta, e é através dela que a narradora insiste em existir. Entre a raiva e a vergonha, ela transforma o ressentimento em forma de resistência, em modo de narrar aquilo que foi negado: o direito de ser amada, de ser reconhecida, de ser lembrada.

Nessas três mulheres, a paixão ressentimento não se limita ao campo afetivo: ela escapa das fronteiras do eu e alcança os contornos da história, do corpo e da linguagem. A literatura de Marilene Felinto, ao dar voz a essas dores, não as transforma em lamento, mas em ato político e poético: uma forma de fazer da mágoa um instrumento de nomeação do mundo — e de denúncia das estruturas que insistem em silenciar essas vozes.



Lendo as emoções das mulheres de Felinto, segundo as lentes da Semiótica das Paixões

Foi em 1982 que a Editora Paz e Terra trouxe à luz o romance *As Mulheres de Tijucoapapo*, revelando ao cenário literário brasileiro uma jovem autora de apenas vinte e três anos: Marilene Felinto. A força da obra não passou despercebida. Rendeu-lhe o Prêmio Jabuti de Autor Revelação e o prêmio da União Brasileira de Escritores de melhor romance inédito. Cinco anos depois, em 1987, pela Editora Imago, a escritora nos presenteou com *O Lago Encantado de Grongonzo*, obra que amplia e aprofunda sua poética do desamparo e da resistência. Já em 2002, pela Editora Record, na Coleção *Amores Extremos*, emergiu *Obsceno Abandono: Amor e perda* — narrativa que encerra, com potência e ferida aberta, aquilo que aqui nos propomos a ler como uma trilogia do ressentimento: três romances entrelaçados por vozes femininas que falam da perda, do luto, da mágoa e da dor como estados duráveis da existência.

As Mulheres de Tijucoapapo se abre com duas epígrafes que já anunciam o tom dual da obra: a celebração de si e a consciência amarga da formação de uma alma ferida. “I celebrate myself, and sing myself”, retirada de *Leaves of Grass* (Whitman, 1955), sugere um gesto afirmativo, quase utópico, de exaltação da existência — mas, logo em seguida, a citação extraída do romance *São Bernardo* (Ramos, 1986) — “A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste” — desfaz a tentativa de autocelebração da narradora. Entre a afirmação e a culpa, entre o canto e a aridez da vida, já se delineia o espaço afetivo e discursivo de Rísia, personagem marcada pela exclusão e pela memória de uma terra que não perdoa.

Também com duas epígrafes se apresenta *O Lago Encantado de Grongonzo*: uma de John Berryman, outra de Manuel Bandeira. E é justamente a de Bandeira que nos importa aqui, pela ressonância que estabelece com o tom ressentido e indomável da narrativa:

*Com que amargura mordes a areia,
Cuspindo a baba da acre salsugem,
No torvelinho de ondas que rugem
Na maré-cheia,
Mar de sargaços e de amuragem!
(.....)*



*Mar que arremetes, mas que não cansas,
Mar de blasfêmias e de vinganças,
Como te invejo! (..)*

Há, nesses versos, o traço de uma força que resiste mesmo na dor — um mar que blasfema, que vinga, que ruga. Assim é Deisi: mulher feita de ausência, criada na dureza, mas que não desiste de sentir. Seu ressentimento é como esse mar: amargo, persistente, íntimo e incontrolável.

Já *Obsceno Abandono: Amor e perda* traz como epígrafe uma sentença seca de João Guimarães Rosa, que destila o tom da narrativa: “O amor, já de si, é algum arrependimento”. E é exatamente nesse gesto — de arrependimento entranhado no afeto

— que a narradora sem nome constrói sua existência ressentida. Sua história não é apenas de abandono, mas de lembrança contínua daquilo que se perdeu e nunca se teve por inteiro. O amor, para ela, é sempre dor que se repete.

As epígrafes que abrem os romances de Marilene Felinto não são apenas ornamentos literários: elas atuam como enunciados modais que anunciam, já de saída, o tom afetivo e discursivo das obras. As personagens ressentidas que protagonizam *As Mulheres de Tijucoapapo*, *O Lago Encantado de Grongonzo* e *Obsceno Abandono* compartilham um núcleo comum: a ruptura do contrato fiduciário, conforme define José Luiz Fiorin, que afirma que “quando há uma falência na confiança que o sujeito deposita no outro, instala-se uma crise fiduciária, fundamento de muitas paixões, como a decepção, o desengano, a mágoa e o ressentimento” (2005, p. 47).

Em *As Mulheres de Tijucoapapo*, por exemplo, o rompimento se dá entre Rísia e o mundo, que constantemente a nega; em *O Lago Encantado de Grongonzo*, entre Deisi e a figura paterna; e em *Obsceno Abandono*, entre a narradora e o amante. Como observa Diana Luz Pessoa de Barros, essas paixões surgem de uma estrutura de expectativa frustrada: “a decepção instala no sujeito um sentimento de falta, originado pela oposição entre o querer-ser e o saber que não se é” (Barros, 1990, p. 124).

No caso específico do ressentimento, Luiz Carlos Migliozi o compreende como uma paixão de duração e de recorrência emocional, resultado direto da mágoa que não se elabora, como explica Migliozi (2005, p. 236), “o ressen-



mento caracteriza-se como a repetição interna de uma mágoa ainda não digerida. Ele implica não só a recordação do fato que a provocou, mas também a reatualização da dor provocada por esse fato”.

Esse mecanismo de reatualização é fundamental para entender as três protagonistas de Felinto: elas escrevem (ou são escritas) sob o peso daquilo que não passou. Seus corpos discursivos reeditam, continuamente, o sofrimento original. Essa operação está de acordo com o que propõem Greimas e Fontanille em *Semiótica das Paixões*: “As paixões são, ao mesmo tempo, estados de alma e estados discursivos. O discurso passional não apenas representa a paixão, mas a instaura, a atualiza e a propaga” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 10).

Em *O Lago Encantado de Grongonzo*, por exemplo, a epígrafe de Manuel Bandeira “Mar de blasfêmias e de vinganças / Como te invejo!” antecipa não apenas a poética do ressentimento, mas o desejo contido de revidar — algo que Deisi, com sua voz introspectiva, apenas sussurra. Esse “mar de vinganças” é simbólico do sujeito que, como diz Migliozi (2005, p. 236), “é conduzido a uma forma de passividade ativa, que não esquece, que não perdoa, e que repete a falta como forma de presença”. Em suma, as epígrafes escolhidas por Felinto não só espelham os temas de cada romance, como também antecipam as paixões que vão estruturá-los — em especial, o ressentimento, que, na teoria semiótica, não é apenas uma emoção, mas um efeito de sentido durativo, articulado pela memória da falta, pela repetição da fratura e pela permanência da dor.

Seguindo nessa esteira, a literatura de Marilene Felinto articula com força poética e amarga os rastros de abandono, desigualdade e violência que marcam a trajetória de suas personagens femininas. Como delineiam Greimas e Fontanille (1993), as paixões são construídas discursivamente, e o ressentimento se afirma como um estado modal durativo — uma forma de persistência do sofrimento. A narrativa, nesse sentido, transforma o trauma em dizer, em repetição, em estilo.

Em *As Mulheres de Tijucoapapo* (1982), Rísia, protagonista marcada pela migração, pela fome e pela rejeição afetiva, verbaliza uma dor fundante, ancestral: “Ainda não vi flores. Quero ver flores. No meu caminho há babaçus e mocambos” (p. 14). A protagonista é filha da exclusão. A cidade a repele. O pai a rejeita. O amor, simbolizado por Jonas, se desfaz. A infância, marcada pela



fome e pelo abandono paterno, ecoa no discurso: “Papai, você me compra um guaraná? Onde você estava papai? Você nunca estava papai. Papai tinha outras mulheres e nunca estava” (p. 125). E ainda: “Papai, seu filho da puta. Mamãe, sua cara de cu” (p. 21). A linguagem rasga, como se o corpo da personagem fosse uma ferida aberta.

O ressentimento irrompe como um espinho cravado no tempo e na carne: “Sou feita de lama imunda [...] Eu sou feita de lama que é negra de terra. Sou escorregadia [...]” (Felinto, 1982, p. 56). O passado a expulsa de todos os lugares: “Saí porque não havia um lugar sequer que me coubesse” (Felinto, 1982, p. 56). O abandono amoroso reabre feridas antigas: “Era uma vez, certa vez, perdi o amor de um homem e pus-me num caminho de milhares de milhas chorando de morte e medo” (Felinto, 1982, p. 60). A linguagem de Rísia, marcada por repetições, reatualiza incessantemente a dor — afinal, como observa Migliozi (2005), o ressentimento é uma mágoa não digerida que retorna de modo discursivo. Em *As Mulheres de Tijuco-papo*, isso se evidencia no trecho: “A chuva nos fazendo chuveiro no rosto, a chuva nos fazendo chuva, a chuva nos fazendo chuva...” (Felinto, 1982, p. 44-45).

A paixão transforma-se em estilo: um giro obstinado em torno da falta, um dizer incessante sobre aquilo que não se tem. Como propõe Claude Zilberberg (2006), toda paixão se manifesta em graus variados de tonicidade — isto é, em intensidades que modulam a presença e o impacto do afeto no discurso. No caso do ressentimento, tal como se delineia nas personagens de Marilene Felinto, observa-se não apenas sua recorrência enquanto tema, mas uma tonicidade elevada, perceptível em uma linguagem marcada por repetições, silêncios, explosões e oscilações rítmicas. A fala de Rísia, por exemplo, tensiona os limites da representação verbal ao condensar, em um único enunciado, memória, raiva e impotência: “Papai, você me compra um guaraná? Onde você estava, papai? Você nunca estava, papai” (Felinto, 1982, p. 125). A reiteração da invocação paterna não apenas reatualiza a ausência, como também imprime à cena um alto grau de intensidade discursiva, sustentando-a no tempo como marca afetiva persistente.

Para Zilberberg (2006), é nesse jogo entre tonicidade e duratividade que se delineia o valor afetivo de um discurso. O ressentimento, nesse sentido, aparece não só como tema, mas como um regime de sensibilidade discursiva que



sustenta a narrativa — oscilando entre o grito e o silêncio, entre o desejo de retaliação e o lamento inarticulado.

Em *O Lago Encantado de Grongonzo* (1987), Deisi carrega no corpo e na memória as marcas de uma infância brutalizada. A avó paterna lhe ensina a dureza como defesa: “Certas coisas não se devia perdoar. Não” (p. 30). A memória se instala como algo que fere: “De quanto tempo se precisa para resistir à insistência da memória? [...] fios de uma sempre navalha” (p. 31). A infância aparece povoada por episódios de violência: “pai copulando mãe a pulso no quarto ao lado» (p. 39).

A recusa em organizar uma narrativa linear da própria vida é também sintoma do ressentimento: “Não tinha interesse em esmiuçar um pedaço de passado que organizasse em linha a história de sua vida” (1987, p. 41). Deisi é uma mulher fragmentada. Vive num mundo em que o real não basta: “A realidade não existe pra mim: eu vivo é num mundo de sonhos que sempre desaba” (p. 76). O ressentimento se mostra como um mecanismo de sobrevivência — não é apenas dor: é também crítica. Vejamos isso:

- Não me chame de sereia, porque, se existissem sereias, eu seria a primeira a não acreditar. Sereias devem ter o cabelo escorrido que talvez seja o mesmo cabelo de minhas amigas, Estefânia e Lena. Uma delas, Estefânia, viajou de férias uma vez com Demian, o primeiro homem que amei. Voltaram juntos, continuaram juntos, porque me disseram numa carta, há uma semana (Felinto, 1987, p. 111-112).

Esse ressentimento, que irrompe como ruptura da linearidade e desconfiança da realidade, manifesta-se de modo contundente nos trechos em que Deisi revela não apenas sua mágoa íntima, mas sua percepção ácida do mundo que a excluí. Ao rejeitar ser chamada de “sereia”, ela denuncia um padrão de beleza colonizado, construído à revelia de corpos como o seu.

Na sequência, ainda podemos notar como a personagem ruma até o que poderia ser considerado sucesso, visto pelo aspecto profissional:

[...] Porque agora não sei o que dizer a minha irmã. Foi por causa daquela sua doçura enjoada que me aproximei dos assassinos, e lido com a miséria que eu não queria para o mundo de minha



irmã, entende? É simples. Se sou uma grande advogada, sou dos assassinos [...] (Felinto, 1987, p. 132).

Há aqui uma inversão dos valores morais tradicionais: Deisi reconhece que sua prática profissional, mesmo exitosa, está atravessada pela convivência com a violência — uma violência que ela justifica como resposta à miséria. O ressentimento, portanto, não se limita a um sofrimento estagnado: ele se converte em crítica política e ética, revelando um mundo em que o afeto é corrompido, a justiça é seletiva e o amor, muitas vezes, é um lugar de traição.

Em *Obsceno Abandono* (2002), a narradora sem nome vive uma paixão doentia. Charles, homem casado, a abandona. A voz da narradora é marcada pela desfiguração do corpo e da linguagem. Ela diz: “Para mim, o assassino é o Charles. [...] Eu me sinto como uma pessoa fuzilada, que tivesse um buraco aberto, um vazio violento” (p. 17). O ressentimento toma a forma de um corpo devastado: “Vagina é talho aberto: eu sou um sangue, Charles, seu idiota” (p. 30).

O ressentimento, aqui, não é só afeto — é estrutura: “Viver sem Charles é como um corte que não pára de sangrar de cima a baixo do meu corpo” (2002, p. 38). O abandono amoroso torna-se sentença: “Hoje é sábado de noite no meu cotidiano de mulher que tem o resto da vida perdido” (p. 27). A linguagem é pulsional, lamacenta, fragmentária. O ressentimento se instala como presença, como modo de vida: “Eu sou um sangue, eu não perdoo tanto abandono” (p. 38).

Nesse sentido, a narradora de *Obsceno Abandono* não relata um sofrimento passageiro, mas um estado contínuo de fratura subjetiva, intensificado pela repetição dos termos:

Hoje eu vou dormir sem calcinha porque estou com um corrimento forte – de cheiro forte, de cor forte. Acho que estou doente, durmo mal, acordo no meio da noite. Tivessem descoberto a minha doença, o meu vício, a minha dependência, a minha falta e lucidez, recomendariam logo um médico de loucos [...] (Felinto, 2002, p. 76).

Ao afirmar que “recomendariam logo um médico de loucos”, a narradora antecipa o olhar social que patologiza a dor feminina, especialmente a dor que não cabe na norma. Esse gesto de antecipação é típico da passionalidade res-



sentida: o sujeito, ciente da exclusão que sofre, converte sua dor em linguagem de denúncia, ainda que instável e fragmentária.

Ao mergulharmos nos três romances de Marilene Felinto, temos subsídios para afirmar que o conjunto das obras constitui o que aqui chamamos de trilogia do ressentimento. Isso porque o que se inscreve em sua literatura não é apenas a narrativa de mulheres feridas, mas a emergência de um discurso que transforma a dor em linguagem e a fratura em forma. O ressentimento, longe de ser mera estagnação emocional, revela-se como gesto de enfrentamento e reconfiguração do eu — um modo de existir na contramão do silêncio e da norma. É no dizer das ausências, das perdas e das violências que essas personagens encontram, paradoxalmente, sua possibilidade de presença — uma presença que, ainda que em ruína, resiste e se inscreve.

Considerações Finais

A presente investigação buscou compreender como o ressentimento, concebido como uma paixão complexa, durativa e estrutural, emerge como afeto dominante na trilogia composta pelos romances *As Mulheres de Tijucoapo* (1982), *O Lago Encantado de Grongonzo* (1997) e *Obsceno Abandono* (2002), de Marilene Felinto. Por meio da articulação entre a teoria da Semiótica das Paixões — especialmente em sua vertente desenvolvida por Greimas, Fontanille, Fiorin, Barros e Migliozi — e uma leitura crítico-literária atenta às marcas da subjetividade, da memória e da dor, evidenciou-se que o ressentimento se configura como eixo estruturante da experiência das protagonistas Rísia, Deisi e da narradora sem nome.

A análise demonstrou que o ressentimento, longe de se restringir a uma emoção passageira ou meramente psicológica, constitui-se como um afeto durável, discursivamente construído e esteticamente mobilizado na narrativa. A partir da noção de crise fiduciária e da ruptura das modalidades do crer, do poder e do dever, as personagens femininas habitam um universo marcado pela ausência de garantias, pela falência de vínculos afetivos e pelo colapso das expectativas subjetivas. Tal condição afeta não apenas sua constituição identitária, mas também sua forma de narrar e de existir no mundo.



Em *As Mulheres de Tijucopapo*, o ressentimento de Rísia é marcado por uma frustração que transcende o âmbito amoroso, atingindo dimensões sociais, raciais e históricas. Sua fala se estrutura como denúncia, como ato de resistência diante da marginalização imposta por um país que a exclui em todos os níveis. Em *O Lago Encantado de Grongonzo*, Deisi expressa um ressentimento mais introspectivo e silencioso, articulado à dureza de sua infância, ao medo e à ausência de afeto. A paixão, nesse caso, opera como um substrato crítico que atravessa sua subjetividade fragmentada. Já em *Obsceno Abandono*, o ressentimento da narradora sem nome é visceral: manifesta-se como ferida aberta, como discurso corporalizado da perda, do abandono e da não-escolha. A linguagem da personagem se contamina com o afeto que a atravessa, instaurando um dizer lamacento, obsessivo e dilacerado.

Apoiada na Semiótica das Paixões, a análise permitiu identificar como a linguagem literária mobilizada por Felinto — fragmentária, poética, polifônica e marcada por silêncios — inscreve o ressentimento como uma categoria estética e política. O afeto ressentido, nesses romances, não é apenas resultado da dor, mas também força propulsora de resistência, de insurgência e de reescrita de si. Ao converter a mágoa em narrativa, as protagonistas se apropriam da palavra como ferramenta de expressão e enfrentamento, abrindo espaço para que vozes femininas negras possam nomear o mundo a partir de suas próprias experiências.

Além disso, ao enfatizar a corporeidade, a racialização e a generificação das personagens, a obra de Felinto contribui para o fortalecimento de uma literatura afro-brasileira de autoria feminina, que rompe com paradigmas hegemônicos e reconfigura os modos de representação da dor, da memória e da subjetividade. O ressentimento, nesse contexto, revela-se não como passividade, mas como potência crítica e epistemológica: um modo de não esquecer, de resistir e de se insurgir contra a lógica da invisibilidade e do silenciamento.

Por fim, este estudo reforça a relevância da abordagem semiótica para a leitura das paixões na literatura, especialmente quando se trata de obras atravessadas por experiências de exclusão histórica. A poética do ressentimento em Marilene Felinto, longe de cristalizar-se em vitimização, desvela uma estética da fissura que, paradoxalmente, é também estética da permanência. Nela, a dor funda a linguagem, a memória resiste ao apagamento e o corpo que fala se torna lugar de denúncia, de criação e de reexistência.



Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Mar Bravo*. In: **Ovo para o Milionário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **As paixões e a linguagem**. São Paulo: Ática, 1990. BARROS, Diana Luz Pessoa de. **A linguagem das emoções**. São Paulo: Contexto, 1995.
- DURÃES, Christiane de Oliveira. **A escrita fragmentária em As mulheres de Tijucopapo, de Marilene Felinto**: memória, dor e linguagem. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2018.
- FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. FELINTO, Marilene. **O lago encantado de Grongonzo**. Rio de Janeiro: Imago, 1987. FELINTO, Marilene. **Obsceno abandono: amor e perda**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FIORIN, José Luiz. O sujeito da enunciação e a construção do sentido. In: **_.Introdução à linguística II**: princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-58. RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões: de estados de coisas a estados de alma**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Educ; Campinas: Unicamp, 1993.
- MIGLIOZZI, Luiz Carlos Ferreira de Mello. **O sujeito da espera**: considerações semióticas sobre a espera e a esperança como paixões. São Paulo: Annablume, 2005.
- MIGLIOZZI, Luiz Carlos. Sobre a semiótica das paixões. **Signum**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 8, n. 1, p. 229-242, 2005.
- NASCIMENTO, Isabela Cristina do. **Narrativas de si e resistência em Marilene Felinto**: subjetividade, corpo e memória na Literatura Afro-brasileira. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2019.
- SILVA, Andressa Marques da. **Escrevivências negras em Marilene Felinto e Conceição Evaristo**: da solidão ao afeto político. 2022. 194 f. Tese (Doutorado



em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2022.

VELOSO, Luara Silva. **Pra dizer o que se cala:** o protagonismo feminino negro em As mulheres de Tijucopapo, de Marilene Felinto. 2023. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Santa Maria, 2023.

WHITMAN, Walt. **Leaves of grass.** New York: New American Library, 1955.

ZILBERBERG, Claude. **A modulação dos valores:** ensaio sobre os regimes de sentido. São Paulo: EDUC, 2006.



CAPÍTULO X

“AS SURRAS QUE EU LEVAVA ERAM AS SURRAS QUE A MINHA MÃE LEVOU”: A VIOLÊNCIA PATRIARCALISTA NA PROSA POÉTICA DE ALINE BEI

Mirelly de Oliveira Hermann

Natacha dos Santos Esteves

Wilma dos Santos Coqueiro

Considerações iniciais

Até o final do século XIX, prevalecia a concepção de que as mulheres não possuíam aptidão intelectual para a produção literária. Elas eram, em geral, relegadas às tarefas domésticas e, aquelas pertencentes às classes sociais mais baixas, atuavam também como costureiras, operárias em fábricas ou trabalhadoras rurais. O tédio decorrente da falta de ocupação feminina durante a era vitoriana, conforme discute Zolin (2019a), configurava-se como uma experiência restrita a uma parcela economicamente privilegiada da população. Os papéis sociais eram rigidamente delimitados pelo sexo, o que tornava a atividade literária uma prática essencialmente masculina. Segundo Duarte (1997), a crença na inferioridade feminina estava tão profundamente enraizada nas sociedades patriarcais que muitas mulheres internalizavam essa percepção depreciativa e, consequentemente, duvidavam de sua capacidade artística. Além disso, a crítica literária tratava a obra feminina com desdém, muitas vezes reduzindo-a a uma simples manifestação biológica do sexo e negando a individualidade das autoras.

Virginia Woolf (1990), em *Um teto todo seu*²⁵, expõe as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ao tentar conciliar trabalho, criação de filhos e as li-

²⁵ Baseado nas palestras proferidas por Virginia Woolf em universidades britânicas em 1928, *Um teto todo seu* configura-se como um ensaio fundamental que reflete sobre as condições sociais das mulheres e sua influência na produção literária feminina. Segundo Bonnici (2007), Woolf é considerada uma figura central no movimento identificado como pertencente à primeira onda do Feminismo.



mitações impostas pela sociedade, argumentando que, até meados de 1800, as mulheres, que insistiam em escrever, publicavam seus textos de forma anônima ou sob pseudônimos masculinos. A tese defendida por Woolf (1990) é a de que a falta de tradição literária feminina está relacionada aos valores morais e às dificuldades materiais, consequências da subordinação das mulheres ao patriarcado, destacando que uma fonte de renda estável e um espaço próprio são essenciais para que as mulheres possam se dedicar à escrita da ficção.

Diante desse panorama, impôs-se um esforço analítico e interpretativo para (re)construir a história literária das mulheres a partir de registros majoritariamente produzidos por homens, com o objetivo de identificar traços da tradição literária feminina e promover a revalorização de obras e autoras que, em suas respectivas épocas, foram negligenciadas em termos de atenção e reconhecimento. Afinal, o valor estético de determinadas obras canônicas não residia exclusivamente no texto em si, mas também em fatores historicamente construídos em conformidade com os valores da ideologia patriarcal.

A partir do *boom* do movimento feminista nos anos 1960 e 1970, as escritoras empenhadas em desconstruir as estruturas que as oprimiam, passaram a questionar a ideologia patriarcal que sustentava a desigualdade de gênero. Com isso, suas obras começaram a incorporar figuras femininas que desafiam esse contexto de dominação simbólica, política e cultural, marcado pela naturalização da subordinação feminina e pela marginalização de sua voz na esfera pública e no campo artístico.

Para Zolin (2019b), o questionamento das práticas que determinaram a invisibilidade histórica das mulheres resulta na sua inserção em espaços tradicionalmente entendidos como masculinos. Nesse contexto, emerge a crítica feminista, com o objetivo de resgatar e reinterpretar a produção literária de autoria feminina, cujas especificidades estão vinculadas à perspectiva sociocultural e à singularidade de sua forma de expressar o mundo:

[...] é a perspectiva de quem foi historicamente silenciada, destituída do direito/dever de opinar e de interferir na ordem social, impedida de se deslocar para além dos muros da casa, de se tomar como parâmetro para suas escolhas, etc. Ainda que superadas tais limitações, o desejo de se posicionar contra a corrente, de promover revisões de valores, de representar



mulheres inspiradas em figuras reais que desmentem estereótipos femininos, construídos ao longo da hegemonia patriarcal, parece persistir na literatura de autoria feminina (Zolin, 2019b, p. 328).

A descoberta de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da masculina acarretou em mudanças no campo intelectual. Zolin (2019b) menciona a pesquisadora norte-americana Elaine Showalter, que teorizou uma tradição literária feminina a partir de determinados padrões e imagens recorrentes nas obras escritas por mulheres, dividindo-a em três fases, sendo elas: i) feminina, em que há imitação e internalização dos valores e padrões já vigentes; ii) feminista, que protesta contra os valores e padrões vigentes, em defesa dos direitos das minorias; iii) fêmea, marcada pela autodescoberta e busca por identidades próprias. Apesar dessa classificação, ressalta-se que há na literatura de autoria feminina uma multiplicidade de representações do corpo feminino, que muitas vezes desafiam normas sociais e culturais preestabelecidas.

Embora as obras literárias continuem a ser influenciadas pelo pensamento feminista e voltadas ao universo doméstico, a literatura contemporânea não segue uma tendência uniforme, sendo marcada pela heterogeneidade, com uma convivência de múltiplos estilos e temas capazes de refletir a complexidade e as contradições do presente. Segundo Schollhammer (2009), a literatura contemporânea brasileira é caracterizada por uma relação complexa com o presente histórico e com o conceito de Realismo, ou seja, ao tentar se conectar com o presente imediato também busca resgatar a memória histórica e refletir sobre a realidade social e cultural de uma sociedade em transformação:

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. [...] uma escrita que tem urgência, que realmente “urge”, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é eminente, que insiste, obriga e impele, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo, trata-se de uma escrita que age para “se vingar”, como uma escrita que chega a, atinge ou alcança seu alvo com eficiência. O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo e chegar a alcançar uma determinada realidade em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal (Schollhammer, 2009, p. 10).



Com o crescente número de escritoras e a diversidade de temáticas abordadas, a ficção de autoria feminina tem se destacado no mercado editorial, conquistando prêmios de grande prestígio, como é o caso da escritora Aline Bei. Ela nasceu em São Paulo, em 1987, é formada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e em Artes Cênicas pelo Teatro Escola Célia-Helena. Suas obras representam relações de gênero e o universo doméstico marcado por traumas, conflitos e violências diversas. A autora, que usa as redes sociais como seu principal meio de divulgação, recebeu reconhecimento imediato, sendo que seu romance de estreia, *O peso do pássaro morto* (2017), foi vencedor do prêmio São Paulo de Literatura. Bei apresenta problemáticas estruturais a partir do foco individual, visto que suas protagonistas femininas dão vida aos dados estatísticos da violência contra a mulher, da violência intrafamiliar e do abandono afetivo.

Em *Pequena coreografia do adeus* (2021), segundo romance publicado por Aline Bei e *corpus* desse artigo, a autora narra a vida da protagonista Júlia, permeada por conflitos e relações humanas fragilizadas e um ambiente doméstico cercado pela agressividade. A obra aborda questões sobre as relações patriarcais, abandono afetivo, depressão e as violências que perpassam gerações. Com a escrita fragmentada, característica de seus textos literários, a escritora ilustra as relações familiares e de gênero por meio da prosa poética, com experimentações estéticas e exploração do silêncio na escrita.

O abandono afetivo e a violência patriarcalista representadas na obra

O romance *Pequena coreografia do adeus* (2021) conta a história de Júlia, filha única de um casal que não possui repertório emocional. A mãe, Vera, reproduz as violências que sofreu quando criança, e o pai, Sérgio, abandona a filha afetivamente após o divórcio. Diante dessa realidade, Júlia cresce carregando um peso imenso e sem espaço para compartilhar suas frustrações e sentimentos. Numa tentativa de escapar da dura realidade em que está inserida, ela recorre à escrita em um diário, no qual deposita seus segredos, expressa suas emoções e realiza os primeiros ensaios de criatividade.

A narrativa é autodiegética, conduzida pela própria protagonista, o que permite ao leitor acompanhar de forma íntima seus sentimentos e percepções,



compreendendo o impacto psicológico decorrente do desamparo familiar. O livro é dividido em 3 partes – “Júlia” (p. 9 – 153), “Terra” (p. 154 – 240) e “Escritora” (p. 241 – 279) – que, além de aludirem ao nome da protagonista (Júlia Manjuba Terra) e à profissão que ela almeja, representam distintos momentos de sua trajetória de vida. Na primeira parte do livro, acompanhamos a infância de Júlia e como ela percebe a falta dos afetos materno e paterno, bem como do abandono emocional, que não se restringe ao período posterior ao divórcio, mas que se manifestava mesmo quando os pais ainda residiam sob o mesmo teto. O ambiente doméstico em que a menina está inserida revela-se profundamente hostil; contudo, ela encontra uma forma de escape na escrita cotidiana, por meio da qual expressa seus sonhos, memórias e segredos, conforme se observa no seguinte trecho, em que escreve dialogando com o próprio diário:

Aqui em casa a gente não se abraça, então quando a professora Cláudia me abraçou, porque eu ajudei a carregar os livros até a sala, eu senti um negócio no pescoço, uma vontade de dormir. Preciso te contar um segredo, querido diário. Eu gosto de ficar olhando as pessoas que passam na rua, elas são boas e sortudas, já eu não sou grande coisa, nem meus pais. Principalmente a minha mãe, meu pai até que é bom em arrumar namoradas bonitas. De domingo, ele aparece aqui em casa, pra me ver. Me pega de carro e a gente vai passear, ou fica na casa dele mesmo, que é bem melhor do que aqui. [...] Às vezes, eu sinto pena da minha mãe. Todo lugar que eu vou, as pessoas falam que eu sou a cara dela. É um saco, eu fico com vontade de chutar a boca de quem diz isso. Queria ser mais parecida com o meu pai, ele não tem a raiva que a minha mãe tem nos olhos. O que me deixa triste é que meu pai me abandona muito. A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar. Um dia eu vou fugir desta casa pra sempre. E vou levar o rádio comigo, vou levar você também (Bei, 2021, p. 27-28).

O trauma central na vida de Júlia é o divórcio de seus pais, ruptura familiar que reverbera em sua vida adulta e influencia suas relações interpessoais. Desde cedo, ela é obrigada a amadurecer emocionalmente, justamente em uma fase em que necessitava de acolhimento e proteção dos pais, mas se vê à deriva nessa família disfuncional. A protagonista observa que, após o divórcio, seu pai aparenta rejuvenescer e assume a postura de alguém livre para reconstruir a própria vida. No entanto, Júlia vivencia essa separação como uma dupla ruptu-



ra: não apenas entre o casal, mas também entre ela e o pai, como se esse tivesse se divorciado dela também. Sob sua perspectiva, o abandono afetivo que sofre é motivado pelo desprezo que o pai nutre pela mãe e, por ser filha da mulher que ele deixou de amar, ela acredita não ser digna de seu afeto:

eu quis correr atrás deles
matá-los com meu hálito de fogo
mastigar
aquela felicidade
manter do meu pai apenas o rosto e depois obrigá-lo a dizer eu
te amo anda, diga eu
te
amo.
antes disso, ele responderia: antes você precisa tirar esse olho
igual ao da tua mãe.
pois eu Tiraria
tudo o que é minha mãe em mim, e agora?
Pai. agora eu sirvo pra você? (Bei, 2021, p. 15)²⁶

Neste trecho, observamos que Júlia possui a impressão de que não é amada pelo pai em virtude de sua semelhança física com a mãe, Vera. A própria protagonista demonstra desconforto em relação a essa semelhança, especialmente devido à postura agressiva que a mãe adota em seu convívio. No entanto, o afastamento paterno parece estar relacionado não a um desamor direto pela filha, mas à rejeição afetiva que ele direciona a Vera, o que repercute, por extensão, na relação com a criança.

Em contextos de separação conjugal, é comum que aconteça o afastamento dos homens em relação aos filhos, enquanto as mulheres se veem compelidas a assumir integralmente as responsabilidades parentais, como demonstram os dados de uma pesquisa realizada em 2022, pelo Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas, que revelou que mais de 11 milhões de mulhe-

²⁶ Optamos por preservar a disposição em versos dos trechos citados da obra *Pequena coreografia do adeus*, por se tratar de um recurso estilístico constitutivo da poética de Aline Bei. A escrita fragmentada, marcada por uma entonação “cortada”, atua como dispositivo semântico e rítmico, incitando uma leitura pausada e reflexiva. Essa dilatação entre as palavras intensifica os silêncios e amplifica os sentidos que emergem da experiência subjetiva da protagonista. Da mesma forma, mantêm-se nas citações outras experimentações formais presentes na obra, como o uso de palavras em tamanho reduzido, recurso que simboliza emoções que ainda não se encontram plenamente verbalizadas, sinalizando a dificuldade da personagem em articular vivências traumáticas.



res no Brasil criam seus filhos sem a presença paterna²⁷. Esse dado expressa a persistência de concepções que associam a maternidade à natureza feminina, sustentando a ideia de que o cuidado é uma atribuição inata da mulher.

Tal padrão é também evidenciado no histórico familiar da mãe de Júlia, cuja avó materna foi abandonada pelo marido, um cantor itinerante: “Deixou a minha mãe dentro da minha avó absolutamente devastada” (Bei, 2021, p. 54). Os chamados “papéis femininos” e “papéis masculinos” são reiteradamente reproduzidos de geração em geração, por meio de processos educativos que os naturalizam. Nessa perspectiva, atribui-se aos homens a força física e a superioridade intelectual para desempenhar atividades externas, enquanto se espera das mulheres instintos maternos e dedicação ao espaço doméstico.

Conforme aponta Bourdieu (2002), tais concepções constituem formas de violência simbólica, ao se fundarem em distinções anatômicas que classificam o feminino como “faltoso” ou “inferior” em relação ao masculino. Essa dominação não apenas estrutura as relações sociais, como também é internalizada de maneira inconsciente por homens e mulheres, tornando-se um sistema de disposições que orienta a percepção, a apreciação e os comportamentos considerados adequados para cada sexo:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. (O corpo e seus movimentos, matrizes de universais que estão submetidos a um trabalho de construção social, não são nem completamente determinados em sua significação, sobretudo sexual, nem totalmente indeterminados, de modo que o simbolismo que lhes é atribuído é, ao mesmo tempo, convencional e “motivado”, e assim percebido como quase natural). Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na

²⁷PRASER, Anna Luisa. No Brasil, 11 milhões de mulheres criam sozinhas os filhos. **Agência Brasil**, 17 de ago. de 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-08/no-brasil-11-milhoes-de-mulheres-criam-sozinhas-os-filhos#:~:text=Nunca%20teve%E2%80%9D.-,Abandono,sendo%20constru%C3%ADdo%20com%20o%20cotidiano%E2%80%9D>. Acesso em: 03 de jul. de 2025.



evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas (Bourdieu, 2002, s. p.).

A força da dominação masculina reside na sua capacidade de legitimar essa relação de poder, inscrita em uma natureza biológica que, na realidade, é uma construção social contínua, que torna o patriarcalismo algo permanente, colocando-o como uma verdade incontestável e natural. Este processo de reprodução coletiva, que legitima essa percepção do mundo como a ordem social natural, é realizado por agentes e instituições como a família, a igreja, o Estado, a escola, a medicina, os meios de comunicação, entre outros. Bourdieu (2002) explica como tais instituições contribuem para a manutenção dessa dominação:

Realmente, creio que, se a unidade doméstica é um dos lugares em que a dominação masculina se manifesta de maneira mais indiscutível (e não só através do recurso à violência física), o princípio de perpetuação das relações de força materiais e simbólicas que aí se exercem se coloca essencialmente fora desta unidade, em instâncias como a Igreja, a Escola, ou o Estado, e em suas ações propriamente políticas, declaradas ou escondidas, oficiais ou oficiosas (basta, para nos convenceremos disto, observar, na realidade imediata, as reações e as resistências ao projeto de contrato de união social) (Bourdieu, 2002, s. p.).

O autor reconhece que as mudanças nas condições de vida das mulheres foram importantes, mas ocorreram dentro da continuidade da dominação masculina, já que as mulheres ainda ocupam posições sociais menos privilegiadas. Ele também observa que, para compreender essa dominação, é necessário analisar a economia doméstica, com sua divisão de trabalho e poder, e os diferentes campos de trabalho, onde homens e mulheres estão inseridos. A economia doméstica continua estruturada por uma divisão sexual do trabalho, em que as tarefas de cuidado e reprodução (biológica e social) são associadas ao feminino, enquanto as mulheres, apesar de participarem de atividades públicas e produtivas, ainda enfrentam muitas desigualdades. Nos diferentes campos de trabalho, como nas carreiras acadêmicas e profissionais, as posições de poder e hierarquia são predominantemente masculinas. Assim, apesar das mudanças nas condições de vida



das mulheres, as desigualdades entre homens e mulheres no espaço doméstico e no meio trabalhista continuam a ser reproduzidas ao longo do tempo.

Na narrativa, Vera é reduzida aos papéis de mãe e esposa; o lar constitui seu domínio, onde estabelece regras e aplica castigos à filha. Essa postura reflete a referência materna que a teve em sua própria infância, já que sua mãe recorria à violência como forma de educar. O medo constante da agressividade materna transforma o lar um espaço de ameaça, em vez de segurança e acolhimento. Consequentemente, a violência sofrida pela filha reflete em seu comportamento e nas interações sociais, levando-a a reproduzir atitudes violentas, como em brigas com colegas. A mãe, no entanto, em vez de buscar compreender as causas das ações agressivas da filha, reage com violência, destruindo objetos de valor afetivo e reforçando a ausência de um ambiente seguro para a criança. Apesar disso, a filha continua a buscar acolhimento e diálogo, mas com receio de ser mal interpretada, o que a leva a suavizar sua fala para torná-la menos incisiva. Isso reforça o papel da autoridade materna na relação. A omissão da vogal final na palavra “mãe”, resultante em “mã”, aparece no discurso da filha em situações em que ela se sente oprimida, podendo simbolizar uma relação incompleta e desarmônica:

- *será que a senhora poderia não puxar a minha orelha da próxima vez que a gente brigar? (já arrependida de ter começado essa conversa) é que a minha cabeça tá crescendo.*
- ela se virou pra mim. não consegui decifrar a sua expressão.
- *mas se não der não tem problema. de verdade, mã. Pode fazer como a senhora preferir.*
- *Come, Júlia* (Bei, 2021, p. 33, grifos da autora).

Além disso, Vera, como antagonista da própria filha, demonstra não aceitar elogios dirigidos à menina e busca minar sua autoestima:

quando alguém me elogiava na sua frente, nossa, ela fechava a cara de um jeito.
era como se dissesse: a Júlia não é tudo isso, não. uma vez, ela conheceu uma moça na feira
que a ajudou com as sacolas
me contou isso enquanto tomávamos um café.
então ela comentou, por cima da xícara: *a moça era mais bonita do que você.*



e me Doeu tanto ouvi-la dizer isso!
não pela beleza da moça, imagine, o que me devastou foi o
prazer que senti escorrer de sua boca
(Bei, 2021. p. 218, grifos da autora).

Essa dinâmica conturbada evidencia uma relação materna permeada pelo silêncio, na qual a filha se distancia da figura materna e deseja não se tornar como ela. A ausência de afeto e a comunicação baseada na violência levam a protagonista a observar outras famílias e a desejar uma vida diferente. Superficialmente, o tratamento que Júlia recebe do pai parece ser melhor, afinal ele não a agride fisicamente e lhe dá algum afeto nas poucas horas que passa com a filha. Além disso, há um laço paternal criado a partir da violência que sofriram de Vera quando moravam juntos: “eu quase gostava mais dele quando morávamos na mesma casa. /a dor, o cansaço/de certa forma nos uniam” (Bei, 2021, p. 68).

Para Júlia, a presença de seu pai na mesma casa representava uma forma de conforto, um meio de suportar as agressões físicas e psicológicas. Entretanto, o fato de Sérgio ter testemunhado as agressões sofridas pela filha quando ainda moravam juntos – e de saber que elas continuam a ocorrer sem tomar qualquer atitude para protegê-la – evidencia sua incapacidade de exercer a função paterna. Como Bourdieu (2002) aponta, os papéis de gênero afetam todos os gêneros e, na obra, Vera assume a dominação do lar, sem deixar espaço para Sérgio. Assim, aos finais de semana, Sérgio consegue ser um pai funcional e, ainda que em uma relação paterna superficial, dá atenção e cuida de Júlia. Contudo, quando a filha aborda a possibilidade de morar com ele, o pai a rejeita, pois não se sente capaz de arcar com a responsabilidade de cuidar de uma criança:

— Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe.
— mas eu não sou uma criança!
e quando eu tinha sido?
— Não Júlia, nem pensar. ele desligou a televisão
— esquece isso, tá? pelo amor de Deus. bateu a porta
da frente
me deixou ali
Sozinha (Bei, 2021, p. 84).

Na fase adulta, Júlia aproxima-se mais do pai, partilhando com esse o amor pela arte. Vemos que Sérgio começa a se dedicar à arte da escultura. Entre-



tanto, a conciliação definitiva entre pai e filha é impossibilitada devido à morte do homem. Por outro lado, Vera, a figura materna, não lhe é permitido retornar a ser quem era antes do casamento e da maternidade, pois o dever de cuidado recai sobre ela. Mesmo antes do divórcio, Vera sentia-se sobrecarregada com os cuidados maternos e domésticos, descontando suas frustrações no marido e na filha. Ela justificava dizendo que a avó de Júlia era pior:

mas o que a minha mãe não entendia é que ser menos pior ainda era muito pouco, nós precisávamos de uma mudança radical e pra isso ela não teve forças, a dona Vera nunca soube como se levantar do que lhe acontecia (Bei, 2021, p. 59).

Júlia sofre uma violência de caráter geracional: “as surras que eu levava/ eram as surras que a minha mãe levou/ em looping/ na minha pele, na pele dos filhos que ainda não tenho” (Bei, 2021, p. 17). Inicialmente, ela reproduz essa lógica da violência ao agredir os próprios amigos; contudo, ela é capaz de romper com esse ciclo ao encontrar formas de lidar com seus sentimentos e emoções. Em entrevista, a autora Aline Bei explica que gostaria de transmitir uma mensagem de esperança aos(as) leitores(as) ao criar uma protagonista que, apesar de tudo o que viveu, consegue se reconectar com a própria essência:

[...] eu queria que de alguma forma, mostrando esse abandono que acontece na vida dessas mulheres do livro, na vó da Júlia, da dona Vera, que é a mãe da Júlia, e na Júlia, eu queria que a Júlia fosse a personagem que interrompesse esse carma, de alguma forma que ela parasse essa violência. E no começo, ali na infância dela, a gente sente que ela tá repetindo esses modelos de violência, né. Ela tem conflitos com amigas que ela acaba indo pra um lugar de fisicalidade de violência física, porque é o que ela recebe e ela não sabe estruturar, mas eu acho que quando a arte entra na vida dela, ainda que ela nem perceba, ainda que ela nem dê esse nome pro que ela tá fazendo, ela consegue parar. Então ela é a personagem que faz, ela não paga com a mesma moeda. Ela é a personagem que distribui afeto apesar de nunca ter recebido isso dentro de casa. E eu acredito muito nisso, eu acho que essa coragem, isso de nos conectarmos com a nossa essência, e não ser quem fizeram da gente, mas ser de fato quem a gente é, é uma revolução, e é sobre isso o livro, eu acho que é aí que tá o fio da esperança que a história traz um pouco (Bei, 2021²⁸).

²⁸Transcrição do trecho 5:53 a 6:57, da entrevista.



A fala da autora evidencia que interromper o ciclo de violência é possível, ainda que desafiador, revelando que a identidade pode ser reconstruída apesar dos traumas, propondo, por meio da obra, uma crítica à violência intrafamiliar. Nesse contexto, Júlia transforma suas experiências dolorosas em matéria artística, convertendo a dor em expressão criativa. Como resultado desse processo, surge o personagem de sua primeira narrativa: Ed, um menino solitário que vive com a mãe, com quem mantém uma relação marcada pelo silêncio, e com o tio, um homem violento que o agride fisicamente. O pai, por sua vez, está ausente desde que deixou o lar:

Estava cansado de viver assim, em suspenso. O medo constante, as surras, o silêncio conivente da mãe. Por que ele simplesmente não dava o fora? Sério. Ele poderia pegar um trem rumo à cidade grande. E ser feliz, por que não? Ou tentar, não há problema nisso, tentar é ter alguma esperança e ali não havia nenhuma. Além do mais, além do mais, o que de pior poderia lhe acontecer na cidade que já não lhe acontecia dentro de casa? Ele tinha aprendido a Apanhar, e isso não era pouco, tem gente que não faz ideia de onde guardar o ódio depois de tudo, o menino sabia que era no forno, e o que deixaria para trás? A mãe, no máximo. Pois que deixasse, tanto silêncio assim em uma pessoa não está certo (Bei, 2021, p. 226, grifos da autora).

A criação de Ed não é apenas um exercício artístico, mas uma tentativa de compreender e ressignificar a sua própria dor, pois, ao dar vida a esse personagem, Júlia projeta aspectos de sua própria experiência, como o abandono, a violência e o silêncio materno. Assim, Ed funciona como uma extensão simbólica de Júlia, uma maneira de elaborar seus traumas e conectar-se a sua própria vulnerabilidade. Para Orlandi (1997), a escrita possibilita significar em silêncio, sem as intervenções da censura presente na rotina, o que resulta em uma autorreferência do escritor:

Escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio. Assim, há autorreferência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) de vida: o autor escreve para significar (a) ele mesmo (Orlandi, 1997, p. 85).



Desse modo, a escrita configura-se como uma reação ao automatismo da vida, abrindo espaço para que os movimentos identitários se expressem e sejam ressignificados pelos sentidos. O silêncio, nesse processo, assume papel central na relação do sujeito com as formações discursivas, funcionando como elemento estruturante. A construção da história subjetiva ocorre, portanto, de forma silenciosa, nos limites e interseções entre diversos discursos que atravessam o sujeito. É nos vazios, nos espaços de silêncio, que se revelam as marcas da singularidade do indivíduo, expressando sua trajetória frente às tensões, deslocamentos e articulações entre diferentes formações discursivas.

A prosa em verso e a multiplicidade do silêncio na obra

A escrita de Aline Bei é caracterizada pela exploração profunda das emoções e subjetividades, o uso da prosa em versos, muitas vezes marcada pela ausência de uma linearidade narrativa, reflete a fluidez e a complexidade das emoções humanas e dos pensamentos dos personagens. A escritora utiliza uma linguagem sensível e introspectiva, levando o leitor a mergulhar nas experiências íntimas dos personagens, especialmente em relação a questões existenciais e psicológicas, conforme pode ser observado na figura 1:



Figura 1: Representação gráfica da estilística textual da autora.

Júlia

o vento que batia na praça era típico de fim de outono
e eu era uma menina
despedindo-me
lentamente
da própria infância
brincando, mas sentindo
o peso da culpa por ainda brincar, o ideal seria
estar tomando um banho
com esponja
depois passar perfume
no corpo
pintar as unhas
para então me vestir como se fosse uma ocasião especial.
por isso eu brincava envergonhada, na testa uma lâmpada
iluminando

Fonte: BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*, 2021.

Na obra de Bei (2021), a prosa poética reflete uma forte introspecção da protagonista e a busca de entendimento de si mesma, ao mesmo tempo em que oferece um retrato das complexidades da condição humana, especialmente no que tange ao feminino e às relações interpessoais. A autora explica que seu estilo de escrita é muito influenciado por sua experiência no teatro e que a narrativa em versos transmite o corte das frases pela respiração:

A minha forma tem a ver com o teatro e uma atriz quando pega um texto pra decorar, pra fazer, pra memorizar, ela vai, necessariamente, lidar com aquilo de uma forma particular, e o mais importante pra um ator é a respiração, é o folego, a forma como uma frase é cortada, e esse corte pela respiração gera uma entonação, uma intenção que tem tudo a ver com o pensamento que tá por trás e que vai levar aquela frase à vida, porque quando um texto tá adormecido aqui, se o leitor se a leitora não trabalhar, não vai acontecer nada. [...] a forma como eu escrevo é uma espécie de partitura, uma tentativa de conduzir a minha leitora e o meu leitor²⁹

Brandão (2006) compara a escrita a um fio condutor que entrelaça a memória e a vida, um processo de “esquecimento, rasura, recriação, invenção” que transcende fronteiras entre os gêneros (prosa, poesia, teatro, crítica). A escrita pode ser uma forma de dar vida nova a palavras e experiências, é um caminho contínuo de autodescoberta e reinvenção, intrinsecamente ligada à própria experiência de viver. Na escrita do texto, Bei faz diversas experimentações estilísticas, como o uso de palavras em tamanho menor para representar os sentimentos que a protagonista ainda não consegue externalizar, pois permanecem em um lugar de dor:

depois do divórcio, ele foi virando essa pessoa
que passava algumas horas comigo o que era bom, claro
mas eu sentia o amor escorrer pelos meus dedos, era como se o
meu pai tivesse sido descoberto
pelo mundo (Bei, 2021, p. 69).

²⁹Transcrição do trecho 17:00 a 17:57, do vídeo. Fonte: **CÂMARA DOS DEPUTADOS. Encontro com a Autora Aline Bei - 07/05/2025**. [Online Vídeo]. YouTube, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aHUHRf2-S0>. Acesso em: 16 maio 2025.



A prosa em versos confere à narrativa uma entonação “cortada”, que conduz o leitor a uma leitura mais lenta e pausada, ampliando os intervalos – e, conseqüentemente, os silêncios – entre as palavras. O silêncio, nesse contexto, é uma presença constante, não como uma ausência de som, mas como um espaço carregado de significados, manifestando-se tanto no estilo da escrita quanto na recorrência da própria palavra “silêncio”, mencionada diversas vezes pela protagonista:

as brigas dos meus pais foram virando o chão onde nós pisávamos.
o silêncio da casa era sempre uma fermentação para o que viria
(Bei, 2021, p. 57).

Orlandi (1997) apresenta dois conceitos de silêncio: o silêncio fundador e a política do silêncio. O primeiro é concebido como um procedimento analítico significativo que antecede e permite a própria significação; o segundo é uma estratégia política discursiva que opera dentro de um contexto histórico e social determinado, impedindo ou excluindo certas significações. Na obra, o silêncio fundador manifesta-se por meio de versos, que, além de desacelerarem a leitura – exigindo que o leitor desloque os olhos de uma linha para a outra no meio das frases – produzem espaços em branco na página, criando uma sensação de ausência e de pensamento fragmentado. Assim, o silêncio é um elemento fundamental na significação, não apenas um intervalo no discurso, mas uma condição necessária para que o sentido se estabeleça. A relação entre o sujeito e o silêncio, como Orlandi aponta, é uma forma de solidão existencial:

Pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as ‘fissuras’ que nos mostram efeitos de silêncio. O Outro está presente, mas no discurso, de modo ambíguo (presente e ausente). E os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativas (Orlandi, 1997, p. 50).

A materialidade do sentido é produzida pela relação entre a significação e a linguagem, e o silêncio é crucial nesse processo. O silêncio não se limita ao não-dito, mas se impõe como uma presença que carrega o peso da significação em si mesmo, sendo capaz de criar e moldar significados, muitas vezes mais



profundos do que as palavras. A obra dialoga com essa ideia, pois a protagonista, ao se confrontar com o silêncio, busca entender a si mesma e seu lugar no mundo. É um elemento fundamental na obra, seja pelos momentos de introspecção da personagem, nos quais ela revela discretamente suas intenções, seja como representação de sua solidão e falta de respeito por parte dos outros. O silêncio se torna, assim, um espaço revelador das complexidades da identidade:

A incompletude é uma propriedade do sujeito (e do sentido), e o desejo de completude é que permite, ao mesmo tempo, o sentimento de identidade, assim como, paralelamente, o efeito de literalidade (unidade) no domínio do sentido: o sujeito se lança no seu sentido (paradoxalmente universal) o que lhe dá o sentimento de que este sentido é uno (Orlandi, 1997, p. 81).

Em algumas situações, Júlia consegue elaborar melhor alguns pensamentos e emoções, o que a autora representa com linhas de escrita “corrida”, sem versos, mas que são intercalados com versos e palavras ou frases em letras menores, para demonstrar que ainda há sentimentos que a protagonista não entende ou não se permite expressar:

eu subi
de novo pra cama
fiquei com medo de dormir ali, no tapete, e ser descoberta na
manhã seguinte, apanhar outra vez. eu estava muito cansada de
toda a dinâmica. me enfiei debaixo das cobertas, era uma noite
realmente fria, será que tudo isso tinha a ver com o fato de eu ter
me tornado uma mulher? acabei pegando rápido
no sono, estava mesmo
bem Cansada, será que eu não amava mais a minha mãe? (Bei,
2021, p. 35).

A política do silêncio, por sua vez, aparece na obra na passividade com que a menina lida com as agressões a ela infligidas por sua mãe, demonstrando a relação de poder entre mãe e filha: “ela parava de me bater e/eu simplesmente não sabia se ela estava descansando ou se já tinha terminado/[...] eu esperava com as calças arriadas” (Bei, 2021, p. 59). O silenciamento sofrido por Júlia assemelha-se à censura, pois as atitudes que desagradam a mãe são repreendidas com força física. Orlandi (1997) exemplifica a política do silenciamento com a censura da Ditadura Militar e aponta que, com esse período, houve um aumento



nos textos autobiográficos, que colocam o indivíduo no centro e funcionam como uma forma de escapar do silenciamento. Júlia leva a escrita diária para a vida adulta e, conforme se relaciona com outras pessoas e se conecta com a própria essência, começa a curar suas feridas emocionais. A protagonista decide manter contato com a mãe, demonstrando uma ruptura com o padrão de desamor e a capacidade de distribuir afeto, mesmo sem tê-lo recebido plenamente em casa.

Considerações finais

Em *Pequena Coreografia do adeus*, Aline Bei denuncia as formas de violência estrutural entranhadas nas estruturas familiares e sociais, refletindo-se na trajetória fragmentada de Júlia. Ao articular estética e temática com sensibilidade, a obra evidencia a continuidade de padrões opressores ao longo das gerações e propõe uma possibilidade de resistência subjetiva. Ao integrar perspectivas teóricas críticas como as de Orlandi (1997), Bourdieu (2002) e Zolin (2019), o capítulo demonstra que a literatura de autoria feminina contemporânea não apenas revela e denuncia estruturas opressivas, mas também se firma como território de invenção e transformação.

A escrita de Bei, ao representar uma protagonista que rompe ciclos de violência e encontra na arte um espaço de escuta de si, reafirma a potência da linguagem enquanto gesto político, afetivo e curativo. Nesse processo, a linguagem deixa de ser apenas um meio de comunicação para tornar-se instrumento de reconstrução subjetiva, permitindo à personagem ressignificar experiências traumáticas e reconfigurar sua identidade. Nesse sentido, a escrita poética mobilizada por Bei cria um espaço simbólico de elaboração do sofrimento, em que o silêncio, a fragmentação e o ritmo pausado da prosa em versos contribuem para expressar o indizível da violência vivida.

Referências

BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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



BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Encontro com a Autora Aline Bei - 07/05/2025. [Online Vídeo]. YouTube, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aHUHRf2-S0>. Acesso em: 16 maio 2025.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: ALMEIDA, Ana Lúcia (org). **A mulher na literatura**. II Encontro Nacional do ANPOLL. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

METRÓPOLIS. Pequena coreografia do adeus constrói um retrato sensível sobre família e abandono – Literatura. [Online Vídeo]. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1c1I4LVW0qM>. Acesso em: 5 fev. 2025.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.

PRASER, Anna Luisa. No Brasil, 11 milhões de mulheres criam sozinhas os filhos. **Agência Brasil**, 17 de ago. de 2018. Disponível em: <https://agencia-brasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-08/no-brasil-11-milhoes-de-mulheres-criam-sozinhas-os-filhos#:~:text=Nunca%20teve%E2%80%9D-,Abandono,-sendo%20constru%C3%ADdo%20com%20o%20cotidiano%E2%80%9D>. Acesso em: 03 de jul. de 2025.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro: 1990.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista: In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs). **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 4. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2019a, p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina: In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs). **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 4. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2019b, p. 319-330.



SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ana Marias Soares Zukoski

Docente na rede básica pública e privada de educação. Doutora e mestra pela Universidade Estadual de Maringá, no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração: Estudos Literários, linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades. É especialista em Estudos Literários e graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - campus de Campo Mourão. Possui interesse em literatura de autoria feminina e temas como literatura pós-colonial, literatura e identidades, literatura e condição feminina, literatura e estudos culturais. Organizadora de diversas coletâneas. Editora Executiva da Editora Jasvens. Integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, da Unespar.



Natacha dos Santos Esteves

Docente na rede privada de educação. É doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, na área de concentração Estudos Literários. Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá UEM, na área de concentração Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades, com a dissertação intitulada “The hate u give: racismo sistêmico e resistência no romance pós- colonial de Angie Thomas”. Além disso, integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, da Unespar.

Wilma dos Santos Coqueiro

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Língua, Literatura e Ensino pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Graduada em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras

de Campo Mourão. Docente associada do colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – campus de Campo Mourão. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC. Possui pesquisas científicas publicadas sobre literatura brasileira e portuguesa contemporâneas, literatura de autoria feminina, literatura afro-brasileira e literatura e ensino.



SOBRE AS/OS AUTORAS/ES

Ana Maria Soares Zukoski

Docente na rede básica pública e privada de educação. Doutora e mestra pela Universidade Estadual de Maringá, no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração: Estudos Literários, linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades. É especialista em Estudos Literários e graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - campus de Campo Mourão. Possui interesse em literatura de autoria feminina e temas como literatura pós-colonial, literatura e identidades, literatura e condição feminina, literatura e estudos culturais. Organizadora de diversas coletâneas. Editora Executiva da Editora Jasvens.

E-mail: anazukoski@gmail.com

Andressa Oliva de Souza

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Campus de Campo Mourão. Especialista *lato sensu* em Estudos Literários e mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) pela mesma instituição. Participante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/CNPq), também pela mesma universidade. Professora de Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica pública e privada desde 2014. Dedicar-se ao estudo de literatura de autoria feminina e temas relacionados às representações da violência de gênero na narrativa.

E-mail: dessa.oliva333@gmail.com



Beatriz Fonseca de Araújo

Graduanda do curso de Letras – Português e Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Campus de Campo Mourão. Participou como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), com foco no ensino de língua inglesa. Atuou também como pesquisadora no Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC), com bolsa concedida pela Fundação Araucária, desenvolvendo pesquisa na área de literatura infantojuvenil brasileira de autoria feminina. O trabalho, intitulado “‘Eu acho fogo ter nascido menina’: A construção identitária feminina em A bolsa amarela, de Lygia Bojunga Nunes”, foi realizado entre 2024 e 2025, sob orientação da professora doutora Wilma dos Santos Coqueiro e coorientação de Ana Maria Soares Zukoski.

E-mail: biafdearaujo@gmail.com

Carolina Rocha de Assumpção

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Campo Mourão. Graduada em Psicologia pela Universidade Paranaense, é pós-graduada em Docência e Gestão do Ensino Superior pela mesma instituição e em Psicologia Existencial Humanista e Fenomenológica pela Faculdade Venda Nova do Imigrante. Integra o Grupo de Pesquisa Gênero, Trabalho e Políticas Públicas (GTPP/CNPq) e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/CNPq), da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Campo Mourão. Desenvolve pesquisas sobre o envelhecimento feminino e sua representação na literatura. Atua como Docente do Curso de Psicologia da Faculdade Alfa Umuarama – UniALFA e Assistente Administrativa da Coordenação do mesmo curso. Possui experiência em Psicologia Clínica com abordagem Fenomenológico- Existencial.

E-mail: psicarolcrmp@gmail.com



Elza Rocha de Assumpção

Graduada em Letras pela Universidade Paranaense. Especialista em Metodologia e Técnica de Produção de Texto pela Universidade Paranaense e Administração, Supervisão e Orientação Educacional pela Universidade Norte do Paraná. Atuou em docência, direção escolar e exerceu cargo técnico no Núcleo Regional de Educação de Londrina. Membro da Coordenação Diocesana de Catequese de Umuarama, participou da elaboração do *Manual de Catequese para Adultos* e publicou artigos na Revista *Informativo Diocesano* sobre evangelização e catequese. Coordenadora do grupo *Mulheres na Política*, iniciativa comunitária de ativismo social voltada à participação e ao empoderamento feminino em espaços de decisão pública.

E-mail: elzapde@hotmail.com

Elizandra Fernandes Alves

Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), é professora do Departamento de Letras, Câmpus Santa Cruz, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), atuando no Curso de Letras Inglês. Dedicase a pesquisas voltadas aos Estudos Pós-Coloniais com discussões nos temas da outremização, resistência/revide e representação de sujeitos pretos em literaturas em língua inglesa. Também pesquisa a literatura indígena contemporânea, tendo interesse nos Estudos Indígenas encabeçados por Gerald Vizenor (sobrevivência/*survivance*).

E-mail: ealves@unicentro.br

Érica Fernandes Alves

É doutora (2016) e mestre (2010) em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde também se formou com láurea acadêmica em Letras Português/Inglês (2001). Professora associada do Departamento de Letras Modernas da UEM desde 2014, atua na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras - PLE (Capes nota 6), desenvolvendo pesquisas sobre literatura infantil e juvenil de maiorias minorizadas. Atualmente é diretora do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UEM e editora associada da Revista *Agulhas Negras*.



Coordena o projeto de pesquisa do CNPq “Literatura infantil e juvenil de maiorias minorizadas” e é coordenadora adjunta dos projetos de extensão “Proficiência em Língua Estrangeira” e “Mastigando Letras”.

E-mail: efalves@uem.br

Emeli dos Santos Miranda

Acadêmica do curso de Licenciatura em Letras – Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco. É bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC-UTFPR), com atuação em projetos de pesquisa na área de Literatura e Ensino. Atua profissionalmente como professora de Língua Inglesa no Colégio Alfa Rede de Ensino. E-mail: emeli@alunos.utfpr.edu.br

Geniane Diamante Ferreira Ferreira

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, Mestre e Doutora em Letras com foco em Estudos Literários pela UEM. Atua como professora Adjunta de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Estadual de Maringá na graduação e na Pós-Graduação em Letras (PLE-UEM). Autora de capítulos de livros e artigos científicos publicados em diversas revistas. É coordenadora do Projeto de Extensão de Proficiência em Língua Estrangeira e do Grupo de Pesquisa “Literatura e o Sujeito Diaspórico” e dedica-se a pesquisas relacionadas à Literatura pós-colonial que abranjam temas como identidade, multiculturalismo, diáspora, racismo e feminismo negro.

E-mail: gdferrreira@uem.br

Mariana Caroline Gnoatto

Acadêmica do curso de Licenciatura em Letras – Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco. Integra o Programa de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC-PB), desenvolvendo atividades de pesquisa com foco em Literatura e Teoria Literária. Possui interesse nas áreas de Literatura Brasileira, Feminismo e Estudos Culturais.

E-mail: mgnoatto@alunos.utfpr.edu.br



Mirelly de Oliveira Hermann

Graduanda em Licenciatura em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Campus de Campo Mourão. Atuou em projetos de Iniciação Científica na área de Literatura Feminina Brasileira Contemporânea, sendo bolsista da Fundação Araucária no projeto “As surras que eu levava eram as surras que minha mãe levou”: considerações sobre a violência patriarcalista na prosa poética de Aline Bei” (2024–2025), sob orientação da professora doutora Wilma dos Santos Coqueiro e coorientação de Natacha dos Santos Esteves; e bolsista do CNPq no projeto “A representação do trabalho doméstico em *Solitária*, de Eliana Alves Cruz” (2023–2024), também com orientação da professora Wilma dos Santos Coqueiro e coorientação de Mirian Cardoso da Silva. Tem participado como extensionista nos projetos *Letras em Foco* (2024–2025) e *PROLEN* (2023), ambos vinculados ao curso de Letras da Unespar. Possui graduação em Direito (2018) e especialização *lato sensu* em Direito e Processo Civil (2021), ambas pelo Centro Universitário Integrado de Campo Mourão (CEI). Integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/CNPq).

E-mail: mirellyhermann@gmail.com

Natacha dos Santos Esteves

Docente na rede privada de educação. É doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, na área de concentração Estudos Literários. Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá UEM, na área de concentração Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades, com a dissertação intitulada “The hate u give: racismo sistêmico e resistência no romance pós- colonial de Angie Thomas”. Além disso, integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, da Unespar. É coorganizadora das coletâneas: “*Mulheres do fim do mundo*”: representações da literatura negra feminina (2022) e “*Mulheres do fim do mundo*” II: As insurgências do feminino na literatura (2024).

E-mail: natachaestevescm@gmail.com



Renata Teixeira de Castro Tobaldini

Atualmente é Assistente Social no Ministério Público do Paraná, na Unidade Regional de Apoio Técnico Especializado/Unidade de Serviço Social – Campo Mourão. Mestre em Serviço Social e Políticas Sociais pela Universidade de Londrina – UEL (2012); Pós-Graduada em Gestão Planejamento e Avaliação de Projetos Sociais (2007), pelo Instituto Makro de Campo Mourão - PR; Pós-Graduada em Estudos Literários pela UNESPAR e Graduada em Serviço Social pela Faculdade de Serviço Social de Presidente Prudente - Faculdades Integradas Antônio Eufrásio de Toledo (2002).

E-mail: renatatctobaldini@gmail.com

Rosely Camilo Pereira Gomes

Doutoranda em Letras, na área de concentração em estudos literários, pela Universidade Estadual de Maringá - UEM; mestra em Direito da Personalidade no Centro Universitário UniCesumar; especialista em Direito do Estado pela Universidade Estadual de Londrina - UEL; graduada em Direito pela Universidade Estadual de Maringá - UEM; membro do Grupo de Estudo Multiculturalismo em Perspectivas Pós-Coloniais - UEM; vice-presidente da Comissão OAB na escola, na Ordem dos Advogados do Brasil, subseção Maringá, Advogada.

E-mail: rosely-gomes@hotmail.com

Sandro Adriano da Silva

É professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Estadual do Paraná – Unespar. Poeta e artista plástico.

E-mail: sandro.silva@ies.unespar.edu.br

Sidinei Eduardo Batista

Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É Professor Adjunto da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco. Atua como docente de Literaturas de Língua Portuguesa tanto na graduação quanto no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-PB). Suas pesqui-



sas concentram-se nas áreas de Literatura Comparada, Semiótica das Paixões e Literatura Portuguesa Contemporânea.

E-mail: sidineibatista@professores.utfpr.edu.br

Wilma dos Santos Coqueiro

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Campo Mourão. Docente associada do colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – campus de Campo Mourão. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC. Possui pesquisas científicas publicadas sobre literatura brasileira e portuguesa contemporâneas, literatura de autoria feminina, literatura afro-brasileira e literatura e ensino. Entre outras publicações, é autora dos livros *Poéticas do deslocamento: o Bildungsroman de autoria feminina contemporânea* (2021) e *De mulheres e casas: o espaço romanescos e patriarcal em Rachel de Queiroz* (2021). Também atuou como coordenadora das coletâneas: *Do silêncio à insurgência: percursos da literatura afro-brasileira* (2021); *Incursões pela ficção de Valesca de Assis: os pampas das mulheres* (2021); *Entre afro- (r)existências: (re)construindo conceitos e histórias* (2022); *Saramago: memorial do feminino* (2022); *Mulheres do fim do mundo: representações da literatura negra feminina* (2022); *Sociedade e Desenvolvimento: interfaces sociais, artísticas e culturais da condição feminina na atualidade* (2023); *Literatura de cordel: memória, identidade e representação popular* (2023); *Literatura e Viagem: entre rotas e desvios* (2023); *Mulheres do fim do mundo II: as insurgências do feminismo na literatura* (2024) e *Estudos Culturais e Humanidades: epistemologias contemporâneas* (2025).

E-mail: wilmacoqueiro@gmail.com



Mulheres do fim do mundo III: vozes subversivas na literatura de autoria feminina reúne estudos que investigam a escrita de mulheres como gesto de resistência, denúncia e reinvenção.

Ao dialogar com autoras contemporâneas e clássicas, a coletânea evidencia como a literatura de autoria feminina tensiona estruturas de poder, confronta silenciamentos históricos e reconfigura espaços de fala.

Entre protagonismos negros, experiências conjugais, violências patriarcais, reescritas míticas e insurgências poéticas, os capítulos revelam que escrever é também um ato político.

Mais que uma reunião de análises críticas, esta obra constitui-se como um coro de vozes que resistem, e insistem, em existir.

A literatura como território de insurgência.

